

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**

**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**NARRATIVA LABIRÍNTICA E RECUOS DO NARRADOR  
EM BORGES**

**Karla Mascarenhas**

**Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa**

**FLORIANÓPOLIS**

**2000**

**KARLA MASCARENHAS**

**NARRATIVA LABIRÍNTICA E RECUOS DO NARRADOR  
EM BORGES**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do  
Grau de Mestre em Teoria Literária pelo Curso de Pós-  
Graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa  
Catarina. Orientador Prof. Dr. Walter Carlos Costa

**FLORIANÓPOLIS**

**2000**

# Narrativa labiríntica e recuos do narrador em Borges

**Karla Mascarenhas**

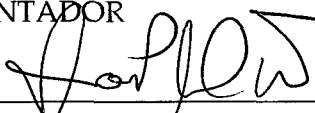
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Teoria literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
ORIENTADOR

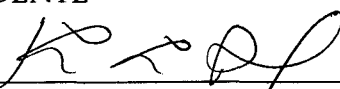


Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt  
COORDENADORA DO CURSO

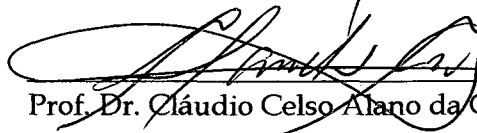
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
PRESIDENTE



Profa. Dra. Katrin Rosenfield (UFRGS)



Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz (UFSC)

Prof. Dr. Philippe Humblé(UFSC)  
SUPLENTE

À minha mãe, minha primeira letra.

Ao meu pai, minha primeira leitura.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa, meu orientador, pela paciência, pelas sugestões e correções cuidadosas na revisão do texto original, pela oportunidade de sua orientação sem a qual não existiria esta dissertação e principalmente pelo seu respeito as minhas idéias e opiniões.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alai Diniz e ao Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz, que participaram da banca de qualificação desta dissertação e que contribuíram com sugestões importantíssimas para a finalização deste trabalho.

À Professora Sandra Hanh, Mestra e amiga, por seu cuidado constante com a digitação e significação deste trabalho, mesmo quando ele era ainda idéia, sonho, possibilidade e eu era sua aluna de Literatura na UFMS.

Ao Júnior, meu irmão, pela leitura, revisão e correção dos meus escritos. E por escutar minhas idéias e suportar meus labirintos.

À minha amiga Cynthia Valente que ao trazer Cortazár para nossas discussões, foi ponto de apoio e referência neste trabalho.

À querida Elba Ribeiro, secretária do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC, por sua dedicação, carinho, eficiência e apoio.

Ao CNPq, cuja bolsa-auxílio viabilizou este trabalho no último ano.

E especialmente, à minha mãe, por me fazer acreditar em mim mesma e ao meu pai por me ensinar o valor da Literatura.

## RESUMO

Partindo da premissa de que o narrador borgesiano apresenta um modo *sui generis* de contar suas histórias, este trabalho pretende analisar o foco narrativo em “Las ruinas circulares”, “La casa de Asterión” e “El inmortal”, do escritor argentino Jorge Luis Borges. Dentre as teorizações sobre o foco narrativo são aqui utilizadas aquelas que melhor se adaptam a este narrador que revela e esconde os acontecimentos, rompendo com a aparente linearidade do relato e apresentando um traçado complexo de focalizações que se assemelha aos descaminhos de um labirinto. O resultado são narrativas labirínticas que, através de jogos infinitos de espelhos, acabam por precipitar-se num abismo de significações.

## ABSTRACT

Starting from the supposition that the Borgesean narrator has a peculiar manner of telling his stories, this thesis intends to analyse the focus of narration in Jorge Luis Borges' “Las ruinas circulares”, “La casa de Asterión” and “El inmortal”. Among the different theoretical frameworks dealing with focus of narration I used those best suited to this author who discloses and conceals events, breaking up the apparent linear sequence of the story and developing a complex set of focalisations similar to the paths in a labyrinth. The result are labyrinthine narratives which, through a game of mirrors, end up in a abysm of meanings.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
1. CAPÍTULO I: As ruínas circulares e os recuos do narrador	10
1.1. O conto borgesiano	10
1.2. Os recuos do narrador	18
1.3. O modo	25
1.4. A distância	26
1.5. A perspectiva	33
1.6. A voz	35
1.7. A primeira pessoa	38 / 37
1.8. O tempo	41
1.9. A repetição	44
1.10. Os níveis narrativos	46
1.11. O sonho	49
2. CAPÍTULO II: O relato enganoso	52
2.1. O Minotauro e seu labirinto	52
2.2. A narrativa enganosa em primeira pessoa	57
2.3. Asterión, Teseu e o fluxo da consciência	69
2.4. O tempo	71
3. CAPÍTULO III: Labirintos do esquecimento	77
4. CAPÍTULO IV: Conclusão: Entre espelhos e labirintos	93
Considerações finais	106
Bibliografia	109
Anexos	113

## INTRODUÇÃO

Há nos contos borgesianos uma alusão ao ambiente mítico provocado pela presença de um narrador que organiza a narrativa de tal forma que remete às ancestrais formas de contar. Neste ato, a sabedoria nascida da vivência, experienciada pessoalmente ou relatada por terceiros era transmitida pelo narrador, eixo pelo qual era garantida a ordem significativa do relato que assegurava a transmissão da tradição, dando a este narrador uma autoridade sagrada.

Esta narração também representava a busca de um sentido para o mundo do homem primitivo, que tentava explicar as origens, a morte e a vida, através dos mitos<sup>1</sup>. E se no princípio era o verbo, como diz a metáfora bíblica, a palavra era o ato sagrado pelo qual se criava e se destruía, porque repetir as palavras e os gestos rituais dos antepassados míticos era recuperar o equilíbrio primordial entre o homem e o sagrado.

Aliar o narrador dos contos de Jorge Luis Borges à figura de um narrador primitivo, que dissemina a “verdadeira narrativa” sem nunca a entregar, suscitando “espanto e reflexão em quem ouve suas histórias”<sup>2</sup>, fica extremamente fácil se acrescentar a isto tudo a imagem cristalizada e poética, porém enganosa, que ficou de Borges: um velho escritor que se assemelha a um bardo cego, que trocou sua visão física pelo conhecimento das coisas transcendentais<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> “Os mitos representam a origem de uma instituição, de um hábito, a lógica de uma gesta(...) é, pois, uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo.” Brandão, Junito de S. *Mitologia Grega*. Vol. I. 10. Ed. Petrópolis: Vozes. 1996. p. 38.

<sup>2</sup> Benjamin, Walter. “O Narrador” In.: *Walter Benjamin Obras Escolhidas* vol. II. Magia e técnica — arte e política. São Paulo: Brasiliense. 1985. p. 204.

<sup>3</sup> Davi Arrigucci Jr. aponta que alguns motivos recorrentes da obra borgesiana — o tempo, o infinito, a eternidade — bem como o mito da cegueira que envolve de magia sua imagem, fazem com que Borges desapareça diante de nossos olhos e que cresça a repercussão de seu nome. Arrigucci JR, Davi. “Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-



Mas, como bem se sabe(tristemente para uns) muitos pretenderam fundir narrador e autor em um mesmo universo<sup>4</sup>, ignorando que o primeiro é criatura ficcional e que o segundo tem uma existência real de homem, fora do mundo fictício da escrita.

Portanto, a palavra narrador e narratário quando utilizadas neste trabalho irão se referir às entidades fictícias e não às ontológicas. O narrador será compreendido como a entidade que no cenário da ficção desempenha a tarefa de enunciar o discurso, ou seja, aquele que é o protagonista da comunicação narrativa. O narratário, por sua vez, será tomado desta mesma forma, “um ser de papel com existência puramente textual, dependendo diretamente do narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita”<sup>5</sup>, podendo muitas vezes não ser mencionado.

E é dentro deste mundo da escrita que se pretende analisar o narrador dos contos “Las ruinas circulares”, “La casa de Asterión”, “El inmortal”<sup>6</sup>, que apresentam um narrador com aspectos modernos, sem contudo se desvincular das impregnações tradicionais, trazendo à tona pontos cruciais sobre a problemática da narração, relacionados a quem conta, o que vê e como vê.

Afinal, a narração de uma história nasce de quem as experimenta ou de quem as vê? Tê-las vivido as torna mais autênticas do que tê-las apenas observado? A diferença entre experiência de se viver a ação e de relatá-la é muito grande?

---

americano”, *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, volume 45, n.º 1-4, São Paulo, 1984, pp. 67-90.

<sup>4</sup> Para Wayne C. Booth, o autor implícito se distingue do autor real e é aquele que, mesmo não estando representado explicitamente, controla e direciona sua própria criação: “Até o romance dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele director de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ — seja o que for que pensemos dele — que cria uma versão superior de si próprio, um alter ego, tal como cria a sua obra.” Booth, Wayne C. *A retórica da ficção*. Rio de Janeiro: Arcádia. 1980. p. 167. Já o narrador é uma criatura ficcional, que no interior do romance, conta e percebe os fatos.

<sup>5</sup> Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática. 1988.

<sup>6</sup> Estes contos foram reunidos em livro no ano de 1977 sob o nome de *Laberintos*, Ediciones Joracix, Buenos Aires, e ilustrados por Z. Ducmelic.

Um distanciamento maior ou menor por parte do narrador em relação ao relato e suas conseqüências e o modo como este relato é feito, lançará as discussões aqui apresentadas ao universo das teorizações literárias, mais especificamente aquelas que incidem sobre o foco narrativo.

A categoria do foco narrativo junto com outras categorias da narrativa, o espaço, o tempo e os personagens são os elementos que participam dos processos utilizados pelo autor para criar a ilusão de realidade e que são recuperados pelo leitor durante a compreensão do universo de significados que este decodifica e entende ao adentrar no espaço do que está escrito.

O foco narrativo possui outras definições como *ponto de vista*, *visão*, *focalização*, *ângulo de visão*, *etc.* e embora o termo ponto de vista e seus correlatos apresentem grande abrangência por assemelhar os meios de representar a realidade ao mecanismo da visão, dando a idéia de distanciamento espacial ao localizar quem olha em um ponto particular, mais ou menos perto do objeto que vê, é o foco narrativo<sup>7</sup> que melhor se adapta aos problemas de percepção da narrativa. Através dele, aquele que olha explicita melhor as relações entre o narrador e suas escolhas de representação.

Focalizar é centrar o foco, destacar uma particularidade, através de maior ou menor distanciamento do objeto focalizado, o que provoca uma acentuação de certas partes e a desacentuação de outras. Além de que, ao se centrar o foco em um objeto, os outros que o cercam podem perder sua definição, evidenciando o fato de que quem olha pode não ver tudo — critério que se estendido for ao ato narrativo — revela que quem narra pode não narrar tudo ou porque não deseja tudo contar ou porque não pode ver tudo.

---

<sup>7</sup> A este respeito, comenta Alfredo Leme que o termo foco é oriundo da física: “ ‘ponto para onde convergem, ou de onde divergem, os eixos de ondas sonoras ou luminosas que se refletem ou refratam’. Tanto no caso da refração como no da reflexão as ondas se modificam. Mais no primeiro caso, menos no segundo. Assim, o termo ‘focus of narration’, que tem sido traduzido em português como “foco narrativo”, parece-nos excelente, pois além de sugerir o ponto de partida da visão, indica a inevitável marca que deixa o narrador no material da sua narrativa.” Carvalho, Alfredo Leme Coelho. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência* - Questões de Teoria Literária. Livraria Pioneira. São Paulo: 1981.

O estudo teórico do foco narrativo se desenvolveu a partir de Henry James e seus prefácios. Estes foram analisados por alguns estudiosos, dentre eles Percy Lubbock que introduziram um olhar crítico mais apurado sobre estes meios de representação dando grande importância à utilização do discurso direto e indireto e postulando métodos a partir deles.

Mais tarde, outros críticos deram a esta utilização uma importância secundária dentro dos meios de construção da narrativa, como Wayne Booth<sup>8</sup>, que evidenciou os valores morais e éticos transmitidos aos leitores, impostos através do relato. Junto desta contribuição, Booth chamou a atenção para o distanciamento estético existente entre o narrador e o fato narrado, indicando possibilidades que vão muito além de uma simples diferença gramatical, dados retomados mais tarde por Jean Pouillon e Gérard Genette.

Este trabalho se divide em quatro capítulos nos quais o foco narrativo de cada conto será estudado aliado a duas perspectivas: a da crítica literária que se aproxima de uma análise da narrativa dos contos abordados, e a das teorizações sobre a categoria do foco narrativo mais adequadas a cada caso, principalmente as do crítico francês Gérard Genette que abordam este tema.

Esta ênfase não é aleatória, e sim fundamentada na observação de que suas teorizações sobre *voz* e *modo* se adaptam melhor ao fato destes contos serem fantásticos e fugirem de uma representação totalmente mimética da realidade, característica que restringe as teorizações que a antecedem, aspecto que será evidenciado nesta análise.

A busca da identificação de um foco narrativo que permita definir nos contos apontados, os distanciamentos e as aproximações provocadas pelo seu uso, faz com que se evidencie nestes contos um modo original de contar, ora

---

<sup>8</sup> Segundo Wayne C. Booth, o efeito que os modos de narração têm sobre o leitor estão ligados menos ao método e mais à transmissão de valores por parte do autor ao impor aos seus leitores seu mundo fictício: "Se se discute ponto de vista com o fim de descobrir a sua relação com efeitos literários, então as qualidades morais e intelectuais do narrador não podem, certamente, deixar de ser mais importantes para o nosso juízo do que o facto de ele ser referido como 'eu' ou 'ele', ou de ser privilegiado ou limitado." Op.Cit. p. 125.

enganando, ora iludindo, ora revelando por não dizer e ora escondendo por fazê-lo.

A partir destas premissas, pretendo falar de uma narrativa onde o ato de narrar se assemelha a um labirinto — estrutura arquitetônica complicada, com entrecruzamentos de caminhos tortuosos e irregulares, muitas vezes sem saída, que levam quem neles entra, cada vez mais em direção a seu centro — e sua relação com a possibilidade do foco narrativo reproduzir estes entrecruzamentos tortuosos e irregulares na construção de cada conto que aqui será analisado.

# CAPÍTULO I

## AS RUÍNAS CIRCULARES E OS RECUOS DO NARRADOR

Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como  
tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre  
las formas de mi sueño estás tú, que como  
yo eres muchos y nadie.  
*El Hacedor, J.L.Borges*

### 1.1. *O conto Borgesiano*

O conto, como forma primitiva de narrar, está presente em todas as formas literárias, mas ao se considerar o conto enquanto gênero, ele é o mais recente da literatura.

Na Idade Média, conto, anedota, parábola, exemplos morais, fábula, novela e romance se confundiam entre si. Na França, tem-se a notícia de uma forma embrionária do conto, os *fabliaux*, espécie de balada, constituída por histórias populares em verso<sup>9</sup>. Na maioria das vezes era breve e descrevia um episódio simples, onde a ação predominava.

Com a transposição desta oralidade para a prosa escrita, em meados do século XIV, o conto admitiu maior elaboração, sem contudo abandonar seu tom oral onde alguém está contando a história para alguém. Surgiram famosas coleções de contos, formadas por narrativas apresentadas dentro de um quadro ou moldura, as *novelas enquadadas*, onde pessoas reunidas por um motivo

---

<sup>9</sup> O conto em verso é uma das mais antigas formas de narrativas curtas, pois há registro deles desde as *Metamorfoses* e de Virgílio. Os *fabliaux* encontram correspondência nas *ballads*, da Inglaterra, da Escócia e dos países escandinavos, bem como nos rimares da Península Ibérica. Forma semelhante a esta é a literatura de cordel, do Nordeste do Brasil. Magalhães JR., R. *A Arte do conto*. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1972.

qualquer, contavam histórias para entretenimento dos presentes. Um exemplo deste tipo de conto é o *Decameron* de Boccaccio, escrito em 1350.

A mesma técnica utilizou Geoffrey Chaucer para escrever seu *Canterbury Tales*, mas os contos enquadrados buscaram seus exemplos também no livro das *Mil e uma Noites*, composto de várias narrativas autônomas ligadas entre si pela presença de Scherazade, que se vê obrigada a entreter o marido, o Sultão Schahriah, com histórias para não morrer.

Frente ao gênero do romance, principalmente, o conto ocupou uma posição inferior, até que teve um renascimento no século XIX, em pleno romantismo, com o aparecimento de escritores, como o alemão E.T.A. Hoffmann, que encontraram no conto o meio literário e artístico para veicular um tipo de história que transcendia a representação do mundo cotidiano e conduzia o leitor a um mundo fascinante e aterrador. Os contos de Hoffman não demoraram a ser chamados de fantásticos.<sup>10</sup>

Segundo Tzevetan Todorov<sup>11</sup>, o gênero do fantástico se restringe a este período relativamente breve que vai desde o fim do século XVIII até cem anos depois, quando se acreditava numa realidade externa e imutável e numa literatura que fosse apenas transcrição da realidade.

Neste contexto, a aceitação deste mundo fantástico por parte do leitor era uma das principais condições de sua instauração, pois provocaria a ambigüidade necessária para se criar a hesitação entre uma explicação natural e uma outra sobrenatural dos acontecimentos evocados.

Estabelecia ainda, que se uma resposta fosse apresentada para elucidar os fatos ambíguos, se sairia do universo do fantástico e se adentraria no universo

---

<sup>10</sup> Esta designação dos contos de Hoffmann, partiu do crítico francês Jean-Jacques Ampère. Em seu livro *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*(1951), George Castex aponta que Hoffmann os chamava apenas de fantasias e que a tradução de *Phantasiestück* por conto fantástico é um contra-senso. Magalhães pondera porém, que a palavra que corresponde a fantasia em francês(*fantaisies*- visões graciosas e risonhas), não corresponderia à atmosfera dos contos de Hoffmann, ao passo que a palavra *fantastique* sugere melhor este universo. Op. Cit. p. 65.

<sup>11</sup> Todorov, Tzevetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva. 1979. pp.148-166.

do estranho; e se estas explicações não elucidassem nada e enfatizassem a existência do sobrenatural, estar-se-ia na classe das narrativas maravilhosas<sup>12</sup>.

Na obra borgesiana, a atmosfera irreal dos contos é criada através de acontecimentos não só estranhos como sobrenaturais, fazendo com que o limite do real e do imaginário seja arrastado para além do que se entendia por conto fantástico, segundo a conceituação acima.

As narrativas fantásticas borgesianas<sup>13</sup> marcam na literatura hispano-americana, segundo Emir Rodríguez Monegal:

...o final do realismo(uma pesada convenção elaborada na Inglaterra no século XVIII e codificada pelos franceses no século XIX até a indigestão de todos) com seu regresso à literatura fantástica, de mistério e intriga, de aventuras inauditas e inéditas<sup>14</sup>

Porém, é preciso esclarecer que o fantástico não implica uma irreabilidade completa e sim a adoção de uma lógica não realista que, porém, não pode discordar muito do que se sabe da realidade, pois se não houvesse certo grau de mimese entre a realidade e a ilusão, não estaria o leitor pronto a aceitar o mundo representado como equivalente do seu próprio mundo, mesmo que em menor grau.

Em contrapartida, por mais que os escritores realistas tentassem representar a sociedade de sua época como ela era, nunca puderam reproduzir

---

<sup>12</sup> Id. Ib.

<sup>13</sup> No contexto hispano-americano é necessário diferenciar o termo fantástico de *realismo mágico* e de *real maravilhoso*. Segundo Monegal, o real maravilhoso foi um termo criado por Alejo Carpentier em *El reino de este mundo*, que designa um tipo de literatura nascida não de um real natural, mas de um real maravilhoso que, cunhado “contra os mistérios fabricados artisticamente pelos surrealistas europeus — os guarda-chuvas dissecados, os lobisomens de romance, os reis cruéis de teatro — (...) levanta a geografia e a história da América, suas ruínas e lendas, sua convivência com o vodu, com as obscuras mitologias pré-colombianas, sua mestiçagem fecunda.” O realismo mágico por sua vez, é uma narrativa que se propõe apenas a corrigir algumas limitações mais óbvias do realismo ao incorporar: “(a) o mistério do homem aos ‘dados realistas’, (b) uma adivinhação(ou negação) poética da realidade.(...) seu propósito não é de suplantar o realismo por outra coisa, mas o de dar-lhe uma nova dimensão: misteriosa, poética, mágica, para usar os termos de sua brevíssima caracterização.”

<sup>14</sup> Monegal, Emir R. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM. 1987. p. 16.

diretamente a realidade<sup>15</sup> e sim trazer a mente do leitor a ilusão das pessoas, lugares, situações e eventos de instituições convincentemente semelhantes àqueles que se encontram fora da esfera da leitura.

Em *El arte narrativo y la magia*<sup>16</sup>, Borges sustenta que a problemática central da novelística é a causalidade<sup>17</sup>, o enredo da história, ou seja, o modo como os episódios são organizados na narrativa.

Assim, examinando a causalidade da ficção, ele distingue dois tipos de causalidade: um natural, que apesar de se propor a representar o mundo real, é resultado incessante de incontáveis e infinitas operações, e outro mágico, que é a coroação ou o pesadelo do causal e não sua contradição, porque é regida por todas as leis naturais e outras imaginárias.

Ao preferir a lucidez e a magia como forma predileta da ficção, Borges denuncia a irracionalidade do pretense romance realista e a farsa do romance psicológico. Com isto não quer dizer que a literatura fantástica seja evasionista ou que fuja da realidade e sim que ela consegue penetrar na complexidade do real, o que para Borges a literatura realista não faz. Desta forma, a literatura fantástica cumpre, segundo ele, a mesma função que qualquer outro tipo de literatura: “forma um sistema paralelo e convencional frente ao ato da realidade”<sup>18</sup>.

E isto se dá, segundo Borges, porque frente à desordem total do mundo real, o mundo da ficção só pode tomar duas posições: ou imita este mundo e cai na simulação, ou cria uma ordem própria, como o faz a magia.

---

<sup>15</sup> Genette chama a esta mimese de dupla pois a linguagem escrita imita o ato real da fala que traduz também, por imitação, a realidade em palavras. Genette, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega. 1995.

<sup>16</sup> Monegal comenta que este artigo foi publicado pela primeira vez em 1932 na revista *Sur* e depois foi incluído, no mesmo ano, ao volume de ensaios *Discusión*. Borges, Jorge Luis. *Ficcionario- Una antología de sus textos*. Organizado por Emir Rodríguez Monegal. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica. 1997. pp. 439-440.

<sup>17</sup> A causalidade seria a lei de sucessão dos fenômenos que junto com o tempo e o espaço, compõem o mundo, ou a representação dele.

<sup>18</sup> Op.Cit. p. 66.



Borges declara no prólogo a *La invención de Morel*<sup>19</sup>, que se o encadeamento dos acontecimentos obedece a uma causalidade mágica, os argumentos não devem ter detalhes supérfluos e sim serem rigorosos, pois cada episódio tem importância posterior, sendo esse desenlace que determina a ordem da narração.

Borges ainda, emite as seguintes opiniões sobre o conto:

No decurso de uma vida devotada principalmente aos livros, tenho lido poucos romances e, na maioria dos casos, apenas o senso do dever me deu forças para abrir caminho até a última página. Ao mesmo tempo, sempre fui um leitor e releitor de contos. Stevenson, Kipling, James, Conrad, Poe, Chesterton, as lendas das Noites Árabes, de Lane, e certas estórias de Hawthorne têm sido meus hábitos desde que posso lembrar. *A impressão de que grandes romances como Dom Quixote e Huckleberry são virtualmente amorfos, serviu para reforçar meu gosto pela forma do conto, cujos elementos indispensáveis são economia e um começo, meio e fim claramente determinados.*<sup>20</sup>

Em outra entrevista, fala o seguinte sobre Kipling:

Creio que, num romance, sempre há ritmos; em compensação, um conto curto em Kipling pode ser essencial, isto é, cada palavra pode ser necessária. Um romance, ao contrário, tem que justificar-se, como dizem na imprensa, com paisagens, com opiniões, com diálogos – ou seja: não é essencial e o autor tampouco pode vigiá-lo por inteiro e é quase momentâneo. (Borges 1987: 102)

Uma das formas mais simplistas de se definir conto é tomar como ponto de referência sua extensão em relação a seus gêneros mais próximos, a novela e o romance. No século passado, eram definidos da seguinte forma: “Em face de tal critério, uma história longa é um romance. Se é breve, é um conto. Se é de tamanho médio, é uma novela”. (Magalhães 1972: 11).

---

<sup>19</sup> Id. Ib. pp. 160-61.

<sup>20</sup> Segundo entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, em sua visita ao Brasil em agosto de 1984. Fonseca, Cristina. (org.) *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Ediouro. 1987. (O grifo é meu.)

Edgar Allan Poe em seu artigo *Review of Twice-Told Tales*<sup>21</sup>, afirma que a característica mais importante da composição de um conto é a unidade de efeito ou impressão<sup>22</sup> que por ser transitória<sup>23</sup> não permite que este seja muito extenso. Porque se assim for, a interrupção da leitura será suficiente para destituir a verdadeira unidade<sup>24</sup>, sendo que uma narrativa curta não deve exceder duas horas de leitura atenta<sup>25</sup>.

Com esta unidade de efeito, segundo Poe, o autor pode realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for, pois a “alma do leitor” está sobre o domínio do escritor<sup>26</sup>. Para tanto, este deve ter domínio sobre seus materiais narrativos, pois o conto é produto de trabalho consciente, minucioso, onde nada deve ser acrescentado sem que seja indispensável para o enredo<sup>27</sup>.

Analisando as teorizações de Allan Poe, Brander Matthews em *The philosophy of the short-story*<sup>28</sup> afirma que a diferença entre o romance e a novela está na brevidade, mas a existente entre o romance e o conto é uma diferença de tipo, pois o verdadeiro conto é muito mais do que uma história curta. A diferença entre os dois gêneros está no fato de que o conto possui uma unidade que o romance não possui, ou seja, o efeito de totalidade como designa Poe.

Assim o conto não é apenas um capítulo retirado de um romance, ou um incidente ou um episódio extraído de uma história longa, mas sim uma forma que tem como sua melhor característica a de impressionar o leitor com a

---

<sup>21</sup> Poe, Edgar. A. “Review of Twice-Told Tales.” In: *Short Story Theory*. Ed. Charles E. May. 6. Ed. Ohio University Press. 1987. pp. 45-51.

<sup>22</sup> Conforme suas próprias palavras: “without unity of impression, the deepest effects cannot be brought about”, Id. Ib. p. 47

<sup>23</sup> “... but the sin of extreme length is even more unpardonable.” Id. Ib.

<sup>24</sup> “But simple cessation in reading, would, of itself, be sufficient to destroy the true unity.” Id. Ib.

<sup>25</sup> “We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal.” Id. Ib.

<sup>26</sup> “During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control.” Id. Ib.

<sup>27</sup> “If this events as may best aid him in establishing this preconceived effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design.” Id. Ib. p. 48.

<sup>28</sup> Matthews, Brander. *The Philosophy of the Short-Story*. Id. Ib. pp. 52-59.

convicção de que seria corrompido se fosse maior ou se estivesse incorporado em um trabalho mais elaborado.

Se o conto não pode ser definido por sua extensão, não só porque não é possível dizer precisamente quantas palavras compõem um conto curto<sup>29</sup> e quantas seriam as que extrapolariam o limite existente entre os gêneros semelhantes e sim porque possui uma unidade que o romance não tem, quais seriam então as características que definiriam esta unidade?

Partindo destas questões, Norman Friedman em *What makes a short story short?*<sup>30</sup>, afirma que, com certeza, contos têm menos palavras do que romances, mas a diferença entre eles não está no tamanho do conto, que certamente é a causa de provocar um impacto maior no leitor, e sim por duas razões fundamentais: a primeira, em função do próprio material do conto que pode ser de menor extensão; a segunda, do material que é de maior extensão, mas que pode ter partes omitidas para maximizar o efeito artístico sendo que o primeiro tem a ver com distinções como o objeto de representação, enquanto que o segundo com a maneira em que é representado.

Assim, dependendo da ação(enredo), o número de suas partes pode ser mais desenvolvida ou menos, sem que com isso se confunda com o tamanho da história que pode ser longa ou pequena. Para ele, um conto é curto ou porque a ação é inerentemente curta ou porque mesmo que seja longa, o autor escolhe omitir ou reduzir certas partes, sendo possível também alongar outras partes em que a ação é mais importante.

Portanto, o que interessa para definir uma obra como pertencente ao gênero conto não é o fato desta ser curta, mas sim da forma como encadeia os argumentos, como desenvolve a ação, como combina os elementos estruturadores da narrativa.

---

<sup>29</sup> "It is, of course, impossible to draw a hard and fast line and say that any story which contains less than so many hundred words is short, while a tale which contains one word more than the allotted portion is long." Lawrence, James Cooper. *A theory of the short story*. Id. Ib. p. 60.

<sup>30</sup> Friedman, Norman. *What Makes a Short Story Short?* Id. Ib. pp. 131-146.

A respeito desta organização em sua obra, Borges declara:

...em minha contística tenho apenas três ou quatro argumentos. O que ocorre é que mudo ou combino de modo diferente alguns componentes: ou o lugar ou o tempo ou as pessoas ou as estratégias narrativas. O núcleo argumental poderia ser sempre o mesmo.<sup>31</sup>

Emir Monegal em “Uma poética do fantástico”<sup>32</sup>, comenta que Borges, em uma conferência de 1948 em Montevideu, apontou vários processos que permitem ao escritor não só destruir o aparente realismo destas ficções como impregnar de fantasia a própria realidade:

1. Introduzir uma obra de arte dentro da outra, torna possível que a obra de arte pareça possuída de uma realidade em segundo grau, o que permite uma alteração retórica e a introdução da função do narrador. Monegal aponta que Borges não só utilizou este recurso em seus contos como o inverteu, introduzindo a realidade contemporânea de seus leitores dentro deles.

2. Contaminar a realidade pelo sonho, fazendo com que fique difícil diferenciar o que pertence à realidade narrativa e à realidade sonhada, provocando uma confusão entre o tempo e o espaço e evidenciando a causalidade mágica que os guia.

3. Apresentar o duplo na narrativa, postulando a existência simultânea de dois personagens, com uma semelhança que acaba por permitir confundi-los entre si, mas tendo o cuidado de não apresentá-los como idênticos.

A partir das considerações feitas até agora, é possível identificar em Borges a preocupação com a forma do conto, onde cada parte, começo, meio e fim, deve estar bem determinada. Apresenta também uma

---

<sup>31</sup> Castagnino, Raúl H. “*Cuento-artefacto*” y artificios del cuento. Buenos Aires: Ed. Nova. 1977.

<sup>32</sup> Op. Cit. p. 64.

concepção de que o conto resulta de um trabalho minucioso, da escolha da palavra certa<sup>33</sup>, da necessidade de unidade entre os acontecimentos.

Aliando a estes comentários os anteriormente apontados sobre a literatura fantástica, podemos afirmar que seus contos também tem uma ordenação narrativa diferente em função da conceituação borgesiana da causalidade, que procura criar um efeito narrativo que aliado aos processos de narração acima descritos, evidenciam as conseqüências que estes temas provocam no desenvolvimento da intriga em seus contos.

Um conto borgesiano, porém, não é feito apenas de técnica. Apesar de ser possível encontrar os mecanismos básicos de suas ficções, elas não são apenas “construções artificiais”<sup>34</sup>, mas um lugar onde, parafraseando de Quincey, o mundo inteiro é um jogo de símbolos e todas as coisas significam outra coisa, onde a mistura do fantástico e da realidade se transforma em metáforas da vida humana e do universo.

## ***1.2. Os recuos do narrador***

No conto “Las ruinas circulares”<sup>35</sup> de Jorge Luis Borges, o narrador que medeia a história contada — a do velho mago que deseja sonhar um homem tão perfeitamente que este se torne real — apresenta-a, primeiramente, com a autoridade onisciente de um verdadeiro xamã

---

<sup>33</sup> É característico o impulso de Borges para a reescritura. A este respeito, comenta Monegal: “Escribía y reescribía cada frase hasta quedar satisfecho(o aburrido); pasava entonces a la siguiente, y así sucesivamente. Nunca componía un párrafo de un solo trazo. El resultado era una escritura concentrada, casi maniaca: cada frase era copiada y recopiada *ad infinitum*.” Op. Cit. p. 14

<sup>34</sup> Op. Cit. p. 73.

<sup>35</sup> Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares.” Op. Cit. pp. 162-66. Este conto foi publicado pela primeira vez em dezembro de 1940 na revista *Sur*, nº. 75. Em novembro de 1941 foi acrescentado a uma coletânea de contos sob o título *El jardín de senderos que se bifurcan*, e reunido em 1944 a *Ficciones*.

primitivo: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado”.(Borges 1997: 162).

E de posse do conhecimento de todos os fatos que ninguém viu, este narrador nos apresenta os acontecimentos quase inteiramente na 3ª pessoa do singular, com exceção de duas únicas frases que, na 1ª pessoa do singular, apresentam os pensamentos do sonhador antes deste fechar os olhos e sonhar.

Percy Lubbock, crítico inglês que analisou como é trabalhada a narração em *A Técnica da Ficção*<sup>36</sup>, declarou que é exatamente nas relações entre o narrador e a história narrada, na problemática dos pontos de vista que se estabelece os métodos que direcionam o ofício de criar uma obra de arte verdadeiramente literária; e estas práticas se referem ao uso de um ou mais pontos de vista que venham a se adequar ao efeito desejado e ao tema da obra a ser escrita<sup>37</sup>.

Analisando-se o narrador em 3ª pessoa de “Las ruinas circulares”, nota-se que de início, este se posiciona como observador dos fatos, método classificado por Lubbock de panorâmico<sup>38</sup>, onde o narrador enxerga a existência do personagem “de um lugar mais elevado”(Lubbock 1976: 148), de onde tem uma ampla visão de tudo o que acontece:

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra.(Borges 1997: 162)

---

<sup>36</sup> Lubbock, Percy. *A arte da ficção*. Trad. Octavio Mendes. São Paulo: Cultrix. 1976.

<sup>37</sup> A este respeito Lubbock declara que: “Tenho para mim que toda a intrincada questão do método, no ofício da ficção, é governada pelo problema do ponto de vista - o problema da relação que se estabelece entre o narrador e a história”. Esta colocação demonstra que para ele, a arte do romance é técnica, concepção que o próprio nome de sua obra já revela. Id. Ib. p. 155.

<sup>38</sup> No método panorâmico os acontecimentos são filtrados pela intervenção de um narrador por discurso direto ou indireto, que os descreve, comenta, opina e/ou os resume. Nele, “o leitor olha para o narrador e ouve-o.” Id. Ib. p. 74.

Este narrador é por ele chamado de impessoal porque se põe à parte da história, apenas descrevendo os fatos pelo método pictórico e revelando seu domínio do que já aconteceu<sup>39</sup>.

O crítico Norman Friedman fez uma minuciosa classificação das modalidades possíveis do ponto de vista segundo o grau de objetividade, apoiada na distinção entre contar(*telling*) e mostrar(*showing*)<sup>40</sup>:

- A. *onisciência do autor-editor* — o ponto de vista do autor é aqui ilimitado mas, em contrapartida, mal controlado. Caracteriza-se pelas intrusões do autor que podem estar ou não relacionadas com a história;
- B. *onisciência neutra* — neste, não há intervenção direta do autor pois este fala de maneira impessoal na terceira pessoa. Mas os fatos são descritos como os vê o narrador e não os personagens;
- C. *eu como testemunha* — o narrador está em primeira pessoa mas é personagem secundária que observa de dentro, mas localiza-se na periferia dos acontecimentos;
- D. *eu como protagonista* — romance em primeira pessoa onde o narrador e o personagem principal são a mesma pessoa;
- E. *onisciência multi-seletiva* — desaparece o narrador e a história passa a ser apresentada diretamente, tais como se apresentam na mente dos personagens, com pontos de vista diferentes;
- F. *onisciência seletiva* — ao contrário do ponto de vista anterior, este limita-se à mente de um único personagem; *modo dramático* — apresentam-se apenas atos e palavras dos personagens, nunca seus pensamentos ou sentimentos;

---

<sup>39</sup> Este é “um nível mais elevado e dominante, do qual se pode ver todo um período de tempo” Id. Ib. p. 48.

<sup>40</sup> Friedman, Norman. *Point of View in Fiction, the development of a critical concept*. P.M.L.A. LXX(Dez. 1965), conforme comentários de Rossum-Gruyon, Françoise et. al. *Ponto de Vista ou Perspectiva Narrativa* — teorias e conceitos críticos. In: *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega. 1976.

G. *câmera* — onde apresentam-se os fatos como estes aconteceram, sem seleção ou organização.

A classificação do narrador deste conto corresponderia a certas características do *autor onisciente intruso* de Norman Friedman. O narrador onisciente intruso é aquele que, segundo o autor, tem a liberdade de narrar conforme sua vontade, na periferia ou no centro dos acontecimentos, adotando um ponto de vista divino ou mudando sucessivamente de posição.

A qualidade de que tudo sabe, ainda cabe ao narrador deste conto, mas as de *tudo* comentar, analisar, criticar, sem nenhuma neutralidade não dá conta de caracterizá-lo, como se verá a seguir.

Em certas seqüências da narração, começam a aparecer indícios de um distanciamento desta onisciência, passando o narrador a descrever os fatos como simples observador, com uma visão de fora, externa, dos acontecimentos: “El forastero se tendió bajo el pedestal. Lo despertó el sol alto”(Borges 1997: 164), mas que paradoxalmente passam a representar uma maior aproximação espacial por parte deste mesmo narrador dos fatos que descreve, como se estivesse aproximando-se do que narra e tentasse como que compreender melhor o que se passa: “Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar(probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes”.(Borges 1997: 162).

Em seguida, passa a apresentar uma maior conscientização das sensações do personagem:

Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia. Sintió el frío del miedo y buscó en la muralla dilapidada un nicho sepulcral y se tapó con hojas desconocidas.(Borges 1997: 162).

Assim, o leitor passa a penetrar nos sonhos do velho mago através da visão que o narrador tem destes sonhos, já não de modo impessoal como parecia ser no início da história, mas com uma intimidade cada vez maior



de alguém que se introduz na mente de outrem e não sai ileso desse processo:

Temíó que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre, ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!(Borges 1997: 162).

Tal processo descrito poderia ser classificado a partir do resultado de uma fusão das características de duas posições de visualização dos fatos narrados, classificadas por Jean Pouillon de visão “por detrás” e de visão “com”<sup>41</sup>.

Traz da primeira categoria a capacidade de dominar todos os acontecimentos que envolvem a vida do personagem com um distanciamento de quem vê os acontecimentos do exterior, como se estivesse a olhar de longe o desembarque noturno do homem e sua chegada às ruínas, mas não só com uma visão “por detrás” como pretende Pouillon, mas também em uma posição “de fora”, como demonstra o primeiro exemplo anteriormente apontado.

Esta posição de fora mostra que o narrador não narra a partir do que o personagem sente ou faz, e sim com um distanciamento que permita ver os acontecimentos mais diretamente e impessoalmente, porém com um grau de impessoalidade menor do que o tipo caracterizado como narrador impessoal e indiferente:

Hacia la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro. Rastros de pies descálzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia.(Borges 1997: 162).

E da segunda, traz a capacidade de penetrar o interior do personagem e aí vir como que se manifestar, compreender e sentir o que este sente,

---

<sup>41</sup> Para Jean Pouillon, o que importa não é o fato da narrativa estar em primeira ou terceira pessoa e sim a proximidade ou a dispersão dos acontecimentos narrados em relação a um determinado eu, amparado pela onisciência do autor. Suas visões são chamadas de “visão

transformando esta impessoalidade primeira, numa gradativo envolvimento pessoal:

Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado; cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad. Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño.(Borges 1997: 162).

Mais adiante, os comentários deste mesmo narrador a respeito do personagem vão além de se apresentarem como um reflexo dos pensamentos deste como anteriormente o fazia e voltam a indicar um conhecimento de quem sabe muito mais do que revela: “Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió.(Más le hubiera valido destruirla.)”(Borges 1997: 164).

Gérard Genette postula em sua obra *Discurso da Narrativa*<sup>42</sup> que as categorias que envolvem a maneira pela qual a história é percebida é caracterizada pelo narrador e pelo tipo de discurso por ele utilizado:

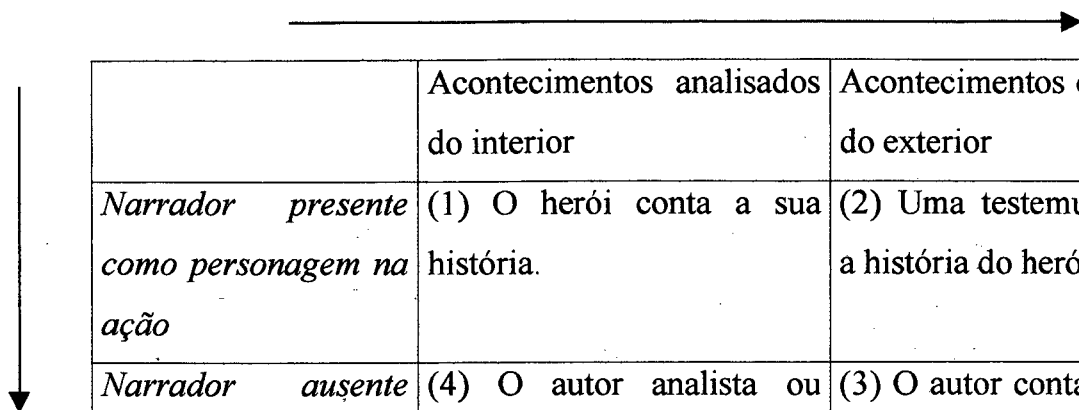
ou seja, entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva?*, e esta bem distinta pergunta: *Quem é o narrador?* — ou, para adiantar a questão, entre a pergunta *quem vê?* E a pergunta *quem fala?*(Genette 1995: 184 ).

Mas antes de se entrar nos pormenores da questão, é preciso diferenciar o que Gérard Genette nomeia de *ponto de vista*(o que mais tarde chamará de focalização) e *voz*, e que compõem uma das propostas talvez mais importantes e originais sobre o foco narrativo, como também uma das mais polêmicas. Verifique-se o quadro abaixo<sup>43</sup>:

---

com”, “visão por trás”, e “visão de fora.” Pouillon, Jean. *O tempo no Romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix. 1974. pp. 54-62.

<sup>42</sup> Nesta obra, o autor centra seu estudo no que define como o sentido mais corrente de narrativa, de discurso narrativo, que vem a ser em literatura, um texto narrativo. Isto implica para ele no estudo das relações estabelecidas entre esse discurso e os acontecimentos que relata, entre esse mesmo discurso e o ato que o produz, real ou fictício.



	Acontecimentos analisados do interior	Acontecimentos observados do exterior
<i>Narrador presente como personagem na ação</i>	(1) O herói conta a sua história.	(2) Uma testemunha conta a história do herói
<i>Narrador ausente como personagem da ação</i>	(4) O autor analista ou omnisciente conta a história	(3) O autor conta a história do exterior

As relações de ponto de vista (quem vê?) são representadas pela linha vertical, não havendo uma diferença verdadeira para o autor, entre os acontecimentos analisados do interior e os acontecimentos observados do exterior. Se é o herói que conta sua história(1) ou o autor analista ou onisciente que conta a história(4), o ponto de vista de ambos é interno; e se é uma testemunha que conta a história do herói(2) e o autor que conta a história do exterior(3), também seu ponto de vista é o mesmo, ou seja externo.

Já as relações da voz (quem fala?) são representadas pela linha horizontal, onde está em questão a identidade do narrador, pessoa que fala, e que envolve três fases distintas da narrativa: o tempo da narração, o nível narrativo e a pessoa<sup>44</sup>.

Desvincula portanto, duas categorias que para ele confundiram os estudos efetuados até então sobre o foco narrativo: o *modo*, onde o ponto de vista está localizado e a *voz*, onde a identidade de quem fala está localizada.

<sup>43</sup> Id. Ib. p. 184.

<sup>44</sup> Id. Ib.

### 1.3.O modo

Genette classifica a categoria de *modo* como aquela que o narrador se utiliza para contar *mais ou menos* aquilo o que conta e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*; e é esta capacidade e as modalidades de seu exercício que permite que a informação narrativa tenha seus graus, podendo fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, de forma mais ou menos direta e assim parecer manter maior ou menor *distância* daquilo que conta.

Pode também escolher regular a informação já não por este controle uniforme, direto e/ou indireto, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou daquela personagem ou grupo de personagens da história, de quem adotará ou fingirá adotar aquilo a que comumente se chama visão ou ponto de vista, parecendo tomar em relação à história esta ou aquela *perspectiva*<sup>45</sup>.

O distanciamento do narrador em relação àquilo que conta, retoma a oposição entre *showing*(mostrar) vs. *telling*(contar), abordada a partir de Henry James(1843-1916) em seus célebres prefácios<sup>46</sup>, que por sua vez recupera a fundamentação de mimese Aristotélica, segundo qual a imitação seria feita ou “na forma narrativa(assumindo a personalidade de outra, como o faz Homero, ou na própria pessoa sem mudar nunca)”(Aristóteles 1987: 323) ou “mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas”.<sup>47</sup>

Henry James, em *A arte da ficção*<sup>48</sup>, afirma que o romance é a representação direta da vida, e que para que esta representação seja perfeita, há

---

<sup>45</sup> Distância(metáfora visual) e perspectiva(metáfora espacial) são para Genette, duas modalidades essenciais de regulação da informação narrativa a que chama de *modo*. A primeira se refere à precisão de visão do objeto conforme o espaço que o separa de seu observador e a segunda se refere à posição do observador frente ao que o impede(ou não) de ver o objeto em questão. Id. Ib. p. 160.

<sup>46</sup> Estes prefácios foram reunidos em um só livro após sua morte, *The art of the fiction and other essays*.

<sup>47</sup> Aristóteles, *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro. s.d.

<sup>48</sup> “Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da

a necessidade de um sujeito que funcione como um “reflector”<sup>49</sup> dentro da narrativa do romance, isto é, que a consciência de um ou mais personagens sejam o ponto que reflita a ilusão de realidade criada.<sup>50</sup>

Assim, a partir de seus próprios romances passa a teorizar sobre a utilização, possibilidades e limitações impostas pela adoção de certos pontos de vista.<sup>51</sup>

Mas em toda a sua apologia do foco narrativo, as declarações que mais influenciaram o grupo de teóricos e estudiosos do tema depois dele, foi a de considerar melhores os processos narrativos destinados a representar a vida mental de forma dramática. Isto se daria pela não intromissão de um narrador onisciente que atrapalhasse a ilusão da verdade com seus comentários, tipo de narração considerada irresponsável por ele.

#### 1.4. A distância

Genette demonstra que a problemática da distância inicia-se no livro III da *República* onde Platão opõe dois modos narrativos: um onde o poeta fala

---

impressão.” James, Henry. *A Arte da Ficção*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Imaginário. 1995.

<sup>49</sup> “My registers or ‘reflectors’, as I so conveniently name them...” Preface to *The Wing of the Dove* In: *Theory of Fiction: Henry James*. Edited with an introduction by James E. Miller, Jr., University of Nebraska Press: 1972.

<sup>50</sup> Há, entre as mais importantes observações críticas de Henry James, a necessidade de uma excelente inteligência de centro, conforme: “the plea for a fine central intelligence” James, Henry. *The Art of the Novel*, Nova York, Charles Scribner's Sons. 1962. Pp.18-19.

<sup>51</sup> Possibilidades como aquelas que a consciência de uma criança, reflector primário, impõe, comentadas em Preface to *What Maisie Knew*: “The infant mind would at the best leave great gaps and voids; so that with a systematic surface possibly beyond reproach we should nevertheless fail of clearness of sense.” Op. Cit. p. 245; bem como aquelas possíveis por sucessivos centros de reflexão, comentadas em Preface to *The Wings of Dove*: “Beautiful exceedingly, for that matter, those occasions or parts of occasion when the boundary line between picture and scene bears a little the weight of the double pleasure...” Op. Cit. p. 247; como as com um único centro de consciência em Preface to *The Ambassadors*: “that of employing but one centre and keeping it all within my hero's compass(...) on condition of contriving a splendid particular economy.(...) give me a large unity(...) I refer... to the grace of the intensity,” Op. Cit. p. 248; e com um par de centros recíprocos de consciência em

em seu nome sem procurar fazer crer que é outro que não ele quem fala<sup>52</sup> — diegese ou narrativa pura; e outro onde o poeta se esforça por dar a ilusão de que não é ele que fala, mas um personagem<sup>53</sup> — mimese como imitação ou falas pronunciadas.

Observando-se com atenção, há diferença entre a “imitação de falas pronunciadas” em uma obra literária e a narrativa mimética do teatro grego a que se refere Aristóteles na *Poética*, fazendo com que a retomada da mimese neo-aristotélica pelos jamesianos e pós-jamesianos tenha seus conceitos de *telling* e *showing* fundamentados em uma representação dramática e não narrativa. Afinal, é impossível mostrar sem contar como bem demonstra Wayne Booth<sup>54</sup>, pois este processo em que o narrador parece não estar presente na narrativa fazendo com que a cena se mostre sem sua intermediação, não passa de uma ilusão criada pela própria linguagem.

Genette aponta porém, que em nenhum momento há indícios na República de como funcionaria a mimese quando a narrativa não se tratasse de “falas pronunciadas” e sim de ações mudas, quando o narrador quer dar a ilusão de que não é ele que fala<sup>55</sup>.

Verifica-se, como já foi apontado anteriormente, que no conto aqui analisado existem graus maiores e menores de distanciamento entre o narrador em terceira pessoa e o que narra. E isto, considerando-se o conceito de

---

Preface to *The Golden Bowl*. Op. Cit.; ainda, ao analisar o romance de Joseph Conrad apresentou a possibilidade de reflectores dentro reflectores.

<sup>50</sup> “Se Homero, depois de ter dito que Crises veio trazer o resgate da filha, na qualidade de suplicante dos Aqueus, sobretudo dos reis, em seguida falasse, não como se tivesse transformado em Crises, mais ainda como Homero, sabes que não se tratava de imitação, mas de simples narração.” Platão. *A República*. Intr. Trad. e notas de Maria Helena da R. Pereira. 8. Ed. Ed. Fund. Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1993. p. 117.

<sup>53</sup> “...depois disso, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião.” Id. Ib. p. 116.

<sup>54</sup> “Se ser dramático é mostrar personagens em interacção dramática, com motivos entrechocando-se e dependendo o resultado da resolução dos motivos, então esta cena é dramática. Mas se é dar a impressão de que a história está a decorrer por si, e que os personagens existem em inter-relações dramáticas frente ao espectador, sem a mediação do narrador, podendo apenas decifrar-se através de comparação por inferência entre palavra e palavra, e palavra e acção, então esta cena é relativamente não-dramática.” Op. Cit. p. 177.

<sup>55</sup> Op. Cit. p. 164.

distância da categoria de *modo narrativo* conforme postulada por Gérard Genette, pode ser percebido de acordo com os graus de distância contidas nos verbos, modificadores verbais e nominais e seus complementos que revelam e ocultam as informações, organizando a narração.

Em relação aos verbos utilizados no conto aqui analisado, pode-se apontar alguns deles que apresentam um distanciamento do narrador em relação ao que conta: “El forastero se tendió bajo el pedestal. Lo despertó el sol alto.”(Borges 1997: 163). Neste trecho, os verbos *tendió*(estendeu-se) e *despertó*(despertou) descrevem ações que parecem indicar que o narrador está distanciado do que conta como se apenas observasse os acontecimentos e os descrevesse. O mesmo pode-se dizer do trecho seguinte: “...cerró los ojos pálidos y durmió”, porque *cerró*(fechou) e *durmió*(dormiu) que remete novamente a ações que se pode observar de uma certa distância, como alguém que fala só do que vê.

O fato destes indícios criarem a impressão de que o narrador está longe do que conta deixando que a cena pareça desenvolver-se sem a intromissão de qualquer comentário que permita um aparte pessoal, no mais puro e clássico estilo impessoal flaubertiano, faz com que “os fatos contem a si mesmos”. São as narrativas de acontecimentos como denomina Genette, pois não há outra intenção do que descrever o que acontece.

Outros verbos do texto porém, criam a ilusão de uma aproximação maior do narrador em relação ao narrado. No trecho: “Sintió el frío del miedo”.(Borges1997: 162), por exemplo, o verbo *sintió*(sentir) trata de um envolvimento maior do que simples comentário de algo que acontece com alguém de quem apenas se presta uma informação e são os complementos verbais que acompanham esta informação que melhor revelam isso. O personagem sente frio mas este não é provocado por uma queda de temperatura, e sim pelo medo. Pode-se considerar que as reações físicas ao frio visíveis de fora seriam um estremecimento e o arrepio de pêlos do corpo, que talvez até provoquem um movimento involuntário de auto-proteção,

contra algo que incomoda, vem de fora e toca a pele. Porém, o frio do medo é algo que vem de dentro, das profundezas do ser, neste caso, dos temores inconscientes ou não do personagem. Poder-se-ia dizer que se trata de um medo imediato, dos homens desconhecidos que o observaram em seu sono frágil e desprotegido ou da solidão de seu propósito, ou de vários outros possíveis medos dos quais nunca poderá se saber com certeza porque o narrador não diz.

Em: “Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado”(Borges 1997: 162), novamente o verbo é índice de comprometimento do narrador com o que conta, pois se o personagem comprovou(*comprobó*) algo, isto envolve um ato que serve para provar-se algo que já se sabia antes de se fazer: que as feridas estão fechadas, cicatrizadas. Nada de excepcional até aí, se levar em conta que na noite anterior quando desembarcou, cortes dilacerantes haviam sido abertos em sua carne pela vegetação ribeirinha. O *sin asombro* modifica, porém, a informação, porque se descobre neste ponto exatamente o que o personagem comprova, o fato de que suas feridas curaram-se muito mais rápido do que seria normal e sem que lhes houvesse ministrado qualquer infusão ou remédio. E dá-se conta disso sem se espantar, sem assombro, como se já esperasse o acontecimento. Sabe-se que algo cicatrizou não só pelo aparecimento de crostas sobre o buraco das feridas e sim porque sente-se que já não há mais dor ou latejamento, informação que partiria de quem tivesse as feridas na pele e não da parte de alguém que apenas observasse as cicatrizes de longe.

A mesma impressão causa o trecho: “Íntimamente, le dolía apartarse de él”.(Borges 1997: 165) porque a dor descrita já não é física e sim interna,(veja o advérbio “íntimamente”), psicológica, emocional, que revela o íntimo do personagem que, porém, não demonstrava externamente ao filho a dor que lhe causaria separar-se dele.

Em: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad”.(Borges 1997:162), o verbo *quería* mostra que o



narrador compreende(entende?, sabe?) o que o personagem queria. O uso corrente deste verbo está desvinculado de uma superficialidade cotidiana do homem moderno que hoje quer alguma coisa e amanhã outra, ou do simples desejo de uma noite sonhar com um amigo distante e na outra com uma viagem a Paris. Este querer é daquele tipo em que há uma grande carga de necessidade, precisão, que indica um desejo anterior, imaginado em seus mais ínfimos detalhes e com um motivo preciso: torná-lo realidade.

O mago: “Por un instante, pensó refugiarse en las aguas”(Borges 1997: 166) e este pensar envolve um conhecimento do que o personagem pensa, mesmo em um pequeno instante do tempo, e pode envolver dois distanciamentos: um de quem de longe o observa quase a impulsionar-se para dentro d’água e desconfia desta intenção e outro que estivesse mais perto e por isso mais consciente dos pensamentos do velho mago. Semelhante coisa se pode dizer de: “A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido...”(Borges 1997: 165) onde a inquietação é interna, de impressões inexplicáveis das quais o personagem não consegue livrar-se e que lhe deixa uma impressão estranha.

Outro termo que revela a ambigüidade da relação do narrador com o que narra é o pronome indefinido *talvez*. Alfredo Bosi, em *O enigma do olhar*<sup>56</sup>, afirma que apesar da palavra *talvez* parecer neutra é antes ambígua, ocultando “uma lucidez de lâmina”.(Bosi 1999: 135).

Quando o narrador diz: “Tal vez el pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil”(Borges 1997: 164), quer dizer que não sabe o que diz ou que não quer dizer o que sabe? Quando relata que o personagem esta “tal vez a corregirlo con la mirada...”(Borges 1997: 164) ou “tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba idénticos ritos en otras ruinas circulares, aguas abajo”(Borges 1997: 165), isto revela um distanciamento calculado que explicita sua onisciência ou um ato ímpessoal de não envolvimento no que conta?

Ana Maria Barrenechea<sup>57</sup> afirma que o uso de parênteses na obra de Borges é muito característico de seu estilo, podendo ter diversas significações que merecem um estudo detalhado. Em geral, segundo a autora:

...se siente como si Borges estuviera expresando una línea de pensamiento y al mismo tiempo quisiera manifestar paralelamente a ella una acotación, una corrección, un subrayado, un desarrollo de sus elementos; es decir como si se doblase en dos individuos, uno que narra y otro – siempre vigilante y lúcido – que comenta la obra del primero.

No caso dos parênteses que se apresentam neste conto, estes podem se referir a uma tentativa de detalhar melhor as informações prestadas, como em: “Antes(para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje”, ou para destacar nelas um pormenor importante que escapou de ser mencionado ou especificado, como em: “Primero(al cabo de una larga sequía) una remota nube en un cerro, liviana como un pájaro,...”(Borges 1997: 165,166)

Este é o caso também do trecho “Una tarde(ahora también las tardes eran tributarias del sueño, ahora no velaba sino un par de horas el amanecer) licenció para siempre el vasto colegio”(Borges 1997: 163), onde a informação entre parênteses explica pormenorizadamente como o personagem utilizava seu tempo, evidenciando o fato de que ele já dormia quase todo o dia.

Estes comentários parecem partir de uma mente que conhece os fatos detalhadamente e que corrige o que já foi dito, como se estas informações não fossem o bastante para expressar o que se deseja.

Em outros casos, o parênteses traz informações que estão fora da atualidade do conto, e que abarcam fatos ainda por acontecer: “Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió.(Más le hubiera valido

---

<sup>56</sup> Bosi, Alfredo. *Machado de Assis O enigma do olhar*. São Paulo: Ática. 1999.

<sup>57</sup> Barrenechea, Ana Maria. *La expresion de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina. 1984.

destruí-la.)”(Borges 1997: 164), revelando que sua intuição era mais do que acertada pois fatos posteriores, como se verá, provarão tal fato.

Já em outras partes porém, o comentário entre parênteses parece evidenciar a própria falta de exatidão sobre a informação prestada, como se nem mesmo esta mente onisciente não soubesse, ou não se lembrasse ou não quisesse informar detalhadamente como fez nos casos anteriormente apontados: “sin apartar(probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes”(Borges 1997: 162)

O momento em que o narrador parece estar dentro do que narra é aquele onde ele parece estar focalizando os acontecimentos da mesma posição deste: “Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruínas de otro templo propicio,”(Borges 1997: 162). Aqui a focalização está no mesmo nível: o narrador sabe o que o personagem sabe, e vice-versa, pois não há nenhuma observação por parte do narrador que arrisque um palpite prepotente de onisciência.

Estes entrecruzamentos de informações que parecem partir de um narrador distanciado dos fatos, depois de um menos distanciado e em outras partes de um narrador tão próximo das sensações descritas que se cria a impressão de que não é possível separar o narrador do personagem. Ao contrário das narrativas chamadas de acontecimento, estas são narrativas de falas, ou seja, por indicar uma possível transposição do que seria discurso do personagem para uma narrativização deste discurso onde os fatos são absorvidos pelo narrador e gradualmente se perde o que se vê de longe, ou seja, do narrador distanciado, e o que vem do personagem, do que seria hipoteticamente, seus estados de alma, não existindo nestes trechos, uma diferença regular de quando o narrador está dentro do acontecimento ou fora dele.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> As percepções dentro e fora estão relacionados mais à categoria genettiana de perspectiva, pois se referem a uma metáfora espacial, não a um metáfora visual.

Assim, a excelência do *showing* sobre o *telling* como queriam os discípulos de James, torna-se frágil, afinal nenhum narrador pode mostrar uma história sem contá-la, centrando-se a atenção não mais no simples efeito de não envolvimento do narrador com o que narra, e sim no modo como este texto foi escrito para dar a impressão de que pode contar-se a si mesmo, fazendo com que se crie a ilusão de que o narrador está distante ou não.

### 1.5. A perspectiva

O segundo aspecto do modo narrativo, a perspectiva, está diretamente relacionada ao ponto de vista adotado, mais especificamente, se este narrador que vê, verá de forma mais restrita ou não, e que regulará a informação por estar presente como personagem ou não nos acontecimentos que narra, técnica narrativa que em teoria literária denomina-se ponto de vista ou foco narrativo.

Como a nomenclatura do foco narrativo agrega inúmeras classificações, Genette propõe que as relações de maior ou menor restrição do que o narrador vê ou não, evitem qualquer relação com metáforas visuais e tomem um termo mais abstrato, o de focalização.

O autor classifica a narrativa clássica de narrador onisciente de *não focalizada* ou de *focalização zero*; aquela com apenas um personagem focal é chamada de *focalização interna fixa* (*The Ambassadors* de Henry James); a focalização com um foco narrativo que passa de um personagem para outro de *focalização interna variável* (*Madame Bovary* de Gustave Flaubert). Já a *focalização interna múltipla* é aquela onde apresentam-se os fatos pelo ponto de vista de diversos personagens, dando várias versões ao ocorrido (*As relações perigosas* de Choderlos de Laclos) e a *focalização externa*, onde se revelam apenas o exterior dos personagens (*The Killers* de Ernest Hemingway).

Qualquer alteração ou variação no decorrer de uma narrativa, segundo o autor, pode ser entendida como mudanças de focalização, dando-se oportunidade para se denominar narrativas com focalização variável, fato que serve muito bem para tentar explicar o narrador deste conto que constantemente alterna sua focalização, sem contudo modificar a pessoa gramatical, e por isso, em algumas partes do relato, parece se tornar o personagem por se localizar em sua mesma posição focal.

Assim, no início do conto há a presença de um narrador impessoal e flutuante, cuja ausência de uma focalização explícita, permite que se caracterize uma focalização zero, pela presença do pronome indefinido ninguém: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noite, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado,”(Borges 1997: 162), índice de onisciência do narrador que viu o que ninguém mais viu. Mas que se torna focalização multifocal logo em seguida quando afirma:

Nadie ignorava que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra.(Borges 1997:162)

como se agora todos soubessem quem era e de onde vinha este homem que chegou na calada da noite. A focalização porém, continua externa porque o narrador não é o personagem do que conta, apenas alguém que vê e comenta o que acontece. Em seguida, o narrador continua fazendo considerações do exterior: “Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar...”(Borges 1997: 162) fato bem demarcado pela presença do advérbio provavelmente: “(probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastó, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra...”, que marca a ignorância por parte do narrador dos pensamentos autênticos do personagem.

## 1.6. A voz

Não se pode esquecer que a maior parte da narrativa está sendo feita em terceira pessoa do singular e que portanto isto envolve a categoria definida por Genette como a de *voz*, e que corresponde à identidade de quem fala, ou seja, ao narrador que narra os acontecimentos do interior como personagem principal ou narrador onisciente, ou que narra os acontecimentos observando-os do exterior como uma testemunha que conta a história do herói ou como autor que conta a história do exterior.

A voz, portanto, está relacionada a quem conta, onde e quando, e esta relação não alude só ao personagem que sofre a ação narrada mas também a quem a relata, e a todos que participam da atividade narrativa, mesmo que de forma passiva<sup>59</sup>.

Uma situação narrativa assim considerada só pode ser compreendida conforme as relações estabelecidas entre o narrador, seu narratário e a história que conta e que se manifestam nas categorias do tempo da narração, do nível narrativo e da pessoa.

Genette aponta para o fato de que o uso de termos como primeira e terceira pessoa é inadequado para caracterizar a variação da situação narrativa porque a categoria de pessoa é o único elemento de fato invariante, conforme:

a presença explícita ou implícita, da “pessoa” do narrador que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito da enunciação no se enunciado(...) A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas(de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica); fazer contar a história por uma das suas “personagens”, ou por um narrador estranho a essa história.(p.243)

---

<sup>59</sup> Segundo Genette, a poética “experimenta uma dificuldade em abordar a instância produtiva do discurso narrativo, instância para que reservamos o termo, paralelo, de *narração*. Essa dificuldade marca-se sobretudo, por uma espécie de hesitação, sem dúvida inconsciente, em reconhecer e respeitar a autonomia dessa instância [*de enunciação*], ou até, simplesmente, a sua especificidade: por um lado, como já fizemos notar, reduzem-se as questões da enunciação narrativa às do “ponto de vista”; por outro, identifica-se a instância narrativa com a instância de ‘escrita’, o narrador com o autor e o destinatário da narrativa com o leitor da obra.” Op. Cit. p. 213.

Percy Lubbock, como se viu, restringe o processo de criar à problemática de ponto de vista, às distinções entre as pessoas gramaticais e apesar de resolver bem o processo de distanciamento do narrador frente ao que conta, deixa os outros elementos importantes da narrativa isolado de suas considerações. É claro que o foco narrativo é importantíssimo para a criação do efeito que se pretende dar a um texto literário, porém isolar o processo de focalização sem levar em conta as outras categorias envolvidas, faz com que se percam aspectos importantes do que está sendo contado. Evidencia ainda o caráter impessoal do narrador em terceira pessoa frente ao que narra, estabelecendo assim que não há envolvimento deste com os acontecimentos narrados.

Já Norman Friedman apresenta uma detalhada classificação dos pontos de vista possíveis conforme o grau de objetividade. Estas estariam relacionadas, segundo o autor, às diferenciações entre *telling* e *showing*, mas apesar do cuidado com que são definidas suas categorizações, diferencia-as pela distância do narrador frente ao que conta, restringindo-as também à focalização, ou seja, às restrições daquele que vê. Trata ainda as distinções entre os narradores segundo o conceito de onisciência, criando uma certa confusão na definição, pois o termo alude ao poder divino de tudo saber, mas que dependendo do contexto, admite limitações deste saber.

Para Pouillon, o termo de visão é empregado para definir, o que faz muito bem, os distanciamentos possíveis em uma narrativa, mas também se restringe a elas. Revela também a mesma desconsideração de Genette com o uso da pessoa.

Genette distingue dois tipos de narrativas mas não a partir da pessoa gramatical e sim do fato de que quem fala se ausenta da história que conta por ser um narrador estranho a ela, ou nela está presente como um de seus

personagens, nomeando o primeiro narrador de heterodiegético e o segundo de homodiegético<sup>60</sup>.

Partindo-se da premissa citada de que “as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica” do autor de criar a ilusão de que é um ou outro que fala, qual seria então o efeito que o autor deste conto pretende criar ao escolher manifestar a 1ª pessoa em apenas duas únicas frases, como já foi apontado anteriormente?

### ***1.7. A primeira pessoa***

O homem arcaico só se vê como pessoa real quando deixa de ser ele próprio<sup>61</sup>; isto pode parecer paradoxal para um observador moderno, mas significa que estes homens se satisfaziam em imitar e a repetir os gestos de outros. Para os povos arcaicos nem os objetos do mundo exterior, nem os atos humanos tinham valor autônomo intrínseco. Só se tornavam reais, adquiriam um valor, quando participavam de uma realidade que os transcendesse.

Qualquer ato transformador do homem, seu gesto, adquiria realidade e identidade apenas até o limite de sua participação na realidade transcendental, revestindo-se de significado apenas quando vinculado à repetição de um ato primordial.

A humilhação do sonhador ao se descobrir ele próprio sonho, trata de uma conscientização de sua identidade individual, que não correspondia à sua condição de simulacro, onde como um ser indiferenciado, não individualizado,

---

<sup>60</sup> O último tipo de narrador possui duas variações: quando quem narra é o herói, o narrador é autodiegético; quando quem narra é uma testemunha ou simples observador, o narrador é homodiegético propriamente dito. Op. Cit. p. 244.

<sup>61</sup> Eliade, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José Antônio Ceschin. 9. ed. São Paulo: Mercuryo. 1992. p. 18.



estava unido a uma sequência infinita de sonhadores e sonhados. Não era humano, portanto, e sim criação imperfeita, um Golem<sup>62</sup>.

Em seu *Libro de los seres imaginarios*<sup>63</sup>, comenta Borges sobre os cabalistas: “...unos de los secretos que buscaron en el texto divino fue la creación de seres orgánicos.(...) Golem se llamó al hombre creado por combinaciones de letras; la palabra significa, literalmente, una materia amorfa o sin vida”.(Borges 1997: 344).

Como desejo de criar um homem desafia os poderes divinos é preciso repetir o ato arquetípico da criação, para que o filho do homem seja criado seguindo os passos do ato criador de Deus<sup>64</sup>.

O conto remete a esta condição: “En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado”(Borges 1997:164)<sup>65</sup>.

O Golem não tinha o dom da palavra<sup>66</sup> porque os homens não tinham o poder divino de concedê-lo. No conto, o sonho do mago, apesar de seus esforços, era um feto que ainda não recebeu sua forma definitiva: “Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero éste no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido”.(Borges 1997:164)

---

<sup>62</sup> No prólogo de seu livro *El otro, el mismo*, Borges comenta: “una alta muchacha me preguntó si al escribir El Golem, yo no había intentado una variación de Las ruinas circulares; le respondí que había tenido que atravesar todo el continente para percibir esa revelación, que era verdadera. Ambas composiciones, por lo demás, tienen sus diferencias; el soñador soñado está en una, la relación de la divinidad con el hombre y acaso la del poeta con la obra, en la que después redacté.” Borges, Jorge L. *Obras Completas II*. Barcelona: Emecé. 1997. p. 235.

<sup>63</sup> Segundo Monegal, este texto foi publicado originalmente no *Manual de zoología fantástica*, compilado por Margarita Guerrero. México: Fondo de Cultura Económica, 1957 y 1984. Mais tarde, em 1967, incorporado ao livro citado. Op. Cit. p. 343.

<sup>64</sup> Sosnowski, Saúl. *Borges e a Cabala- A busca do verbo*. Trad. Leopoldo P. Fulgencio Jr. e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva. 1991. p. 76

<sup>65</sup> O mesmo pode se dizer do seu desejo não realizado de destruir toda sua obra, repetição que remete ao ato divino de enviar o dilúvio sobre a terra e que só não foi eterno porque Deus se arrependeu(Gênesis 6, 6-24).

A respeito da necessidade da intervenção divina, Sosnowiski comenta:

Há uma interessante diferença entre o Golem do folclore judaico e o Frankenstein de Mary Shelley: o criador do Golem não corre perigo devido ao objeto que tenta engendrar – o maior perigo reside *na tensão causada pela comunicação que necessita estabelecer com a Divindade*<sup>67</sup>; o maior risco para o criador de Frankenstein é sua própria criação.(Sosnowiski 1991: 80).

O homem, ao entender que não é só a sua vontade<sup>68</sup> que gerará o filho desejado, apela para o desconhecido deus de pedra que havia na ruína circular onde estava: “Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, se arrojó a los pies de la efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro”.(Borges 1997: 164). Este era o deus do fogo que em troca de sua adoração anima o sonho e a quem cabe lhe revelar sua verdadeira natureza.

Poder-se-ia levantar a hipótese de que o uso da 1ª pessoa para revelar o monólogo interior do personagem no limiar do sono se desse com o intuito de apenas assegurar que o que é dito representa o mais profundo pensamento do personagem e que o uso do discurso direto atestaria esta intenção.

Por outro lado, a partir disto, poder-se-ia levantar a questão de que o ponto culminante da narração, que revela a verdadeira natureza do personagem, deveria ser apresentada na 1ª e não na 3ª pessoa do singular, como se faz no conto citado.

---

<sup>66</sup> Brandão, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, Vol. II. 10.ed. Petrópolis: Vozes. 1999. p. 179.

<sup>67</sup> O grifo é meu.

<sup>68</sup> A vontade e a causalidade, tal como as define Schopenhauer, são conceitos fundamentais da estética borgesiana. Porém, há entre elas uma diferença fundamental: se para o filósofo a causalidade seria apenas uma forma *a priori* da percepção, isolada da vontade, para Borges a causalidade reveste-se de uma dimensão material, à medida que a vontade subjetiva mostra-se capaz de agir sobre a realidade objetiva. Pommer, Mauro E. *O tempo mágico em Jorge Luis Borges*. Florianópolis: Editora da UFSC. 1991.

Destas conclusões poder-se-ia até julgar que a não utilização desta inversão empobreceria a narrativa do conto, pois esta autoridade manipuladora do narrador onisciente então representada, estaria prejudicando os efeitos necessários pelo uso do método incorreto — a 3ª pessoa no lugar da 1ª.

Lubbock, em inúmeras partes do seu livro, declara que o uso do método pictórico acumula a tensão necessária para o surgimento do drama da cena<sup>69</sup>. E isto parece estar se cumprindo quando há a descrição pura dos fatos que mostram a aproximação gradual do fogo às ruínas do templo onde o personagem está alojado: “Primeiro(al cabo de una larga sequía) una remota nube en un cerro, liviana como un pájaro; luego, hacia el Sur, el cielo tenía el color rosado de la encía de los leopardos; luego las humaredas que harrumbrarom el metal de las noches; después la fuga pánica de las bestias.(...) En una alba sin pájaros el mago vio ceñirse contra los muros el incendio concêntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absorverlo de sus trabajos...”.(Borges 1997: 166).

Porém, neste ponto da narrativa, não há a transposição dos focos narrativos, da 3ª para a 1ª pessoa do singular, e a grande verdade da história não sai pela boca do personagem dramaticamente encenado na visualização de uma cena única em que o narrador desapareça, e sim filtrada pela visão deste que vê a história e a conta.

Mas se o homem que sonha é na verdade sonhado por outro, imaginado por outro, gerado por outro, qual a melhor maneira de representar isto a não ser impedindo-o de manifestar esta verdade tão devastadora com suas próprias palavras? Ser sonho e não ser homem real pode se tornar um pesadelo, e isto não resulta apenas do fato dele ser parte do sonho de alguém que direciona sua vida ao sonhá-lo, mas principalmente

---

<sup>69</sup> A este respeito Lubbock afirma que: “Já vimos, reiteradas vezes, que o drama reforça e intensifica a descrição.” Op.Cit. p.125.

de ser incapaz de utilizar sua voz para representar sua desolação frente ao ocorrido.

E se a voz não lhe é concedida para exprimir esta verdade, e sim para afirmar a motivação que o leva a sonhar: “ ‘Ahora estaré con mi hijo' O más raramente: ‘El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy’ ”(Borges 1997: 163), é porque, talvez, este momento — “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó”(Borges 1997: 163) — é exatamente aquele em que o sonhador que sonhava o sonhador melhor materializa seu próprio sonho.

### **1.8. O tempo**

Segundo Mircea Eliade<sup>70</sup>, se existe uma história para o homem das sociedades arcaicas esta se resume a uma explicação do surgimento do universo e a relatos de atos de seres sobrenaturais ou de heróis míticos que explicam a organização do trabalho e da sociedade.

Preservados e repetidos *ad infinitum* através dos rituais, serviam de modelo para cerimônias onde a reatualização periódica destes eventos importantes remetiam seus participantes ao princípio dos tempos, fazendo com que esta repetição e imitação de gestos paradigmáticos estabelecesse a abolição do tempo profano e instaurasse um tempo sagrado.

Há indicações temporais no conto que remetem a um tempo decorrido cronologicamente:

Conta-se os dias e as noites que o mago passou dormindo sem que sejam descritos seus sonhos: “Lo despertó el sol alto.(...) Hacía la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro”.(Borges 1997: 162).

---

<sup>70</sup> Op. Cit. p.18-23.

O tempo decorrido no primeiro sonho, até que compreendesse que apenas um aluno merecia se tornar indivíduo: “A las nueve o diez noches comprendió com alguna amargura que nada podia esperar de aquellos alumnos...”(Borges 1997: 263).

As tardes e as manhãs em que acordou: “Una tarde(ahora también las tardes eran tributarias del sueño, ahora no velaba sino un par de horas el amanecer).”(Borges 1997: 263).

O tempo em que passou sonhando com o sonho que dormia: “... com minucioso amor lo soñó durante catorce lúcidas noches. Cada noche, lo percibía com mayor evidencia.(...) Antes de un año llegó al esqueleto,(...) Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido”.(Borges 1997: 164).

Os dias e noites de insônia que o acometeu: “El hombre, in día, emergió del sueño como de un desierto viscoso,(...) Toda esa noche o todo el día”,(Borges 1997:163).

O tempo que passou ensinando a seu filho de sonho a se adaptar à realidade: “Gradualmente, lo fue acostumbrando a la realidad. Una vez le ordenó que embanderara un cumbre lejana. Al otro día, flameaba la bandera en la cumbre”.(Borges 1997: 165).

A partir destes indícios explícitos de tempo, pode se procurar localizar os sonhos em seqüências até que esses sonhos se assemelhem aos de todos os homens e culminem no incrível desfecho descrito. Neste desenrolar cronológico do tempo o narrador aparenta contar a história no passado, como se estes fatos narrados já houvessem acontecido<sup>71</sup>. Porém, apesar da indicação de tempo passado nos verbos, o narrador acusa, em boa parte do texto, um

---

<sup>71</sup> O tempo da narração, segundo Genette, refere-se à posição temporal assumida pelo narrador frente à história que narra: *ulterior*, quando relatada no passado, *anterior*, quando a narração antecede os fatos passados, *simultânea*, quando o relato é feito no presente da ação, coincidindo o tempo da história e o da narrativa, e *intercalada*, quando existem diferentes instâncias narrativas. A respeito da narrativa intercalada, Genette afirma que é “o tipo mais complexo, dado tratar-se de uma narração em várias instâncias, podendo a história e a narrativa enredar-se nela a um ponto tal que a Segunda reaja sobre a primeira: é o que se passa, em particular, no romance epistolar de vários correspondentes, onde a carta é ao mesmo tempo meio de narrativa e meio de intriga.” Op. Cit. p. 216.

desvendamento dos fatos que se aproxima do tempo imediato de compreensão do personagem sobre o que lhe acontece.

No trecho seguinte, pode-se perceber isto através da gradação que o inicia: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”.(Borges 1997: 166).

A contaminação da realidade pelo sonho, torna difícil diferenciar o que pertence à realidade narrativa e o que pertence à realidade sonhada, fazendo com que o tempo e o espaço narrativos se confundam e se intertroquem, evidenciando a causalidade mágica que os guia.

E este passado que parece presente<sup>72</sup> pode ser compreendido por uma abolição deste tempo cronológico e pela instauração de um tempo mítico onde já não exista passado e futuro e sim o momento eterno onde o ato do sonho se estabelece.

Cita Borges em “El tiempo y J. W. Dunne”:

Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorreremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias.(Borges 1989: 26).

---

<sup>72</sup> Käte Hamburger, em seu livro *Die Logik der Dichtung*(1957), diz que apesar dos gramáticos e teóricos da literatura afirmarem que no pretérito épico a história é narrada no passado, ou como se fosse passado, não se tinha ainda posto em discussão que o pretérito possa deixar de sê-lo. E isto se daria, segundo ela, quando este pretérito perde sua função gramatical de designar o passado ao ser considerado não em relação ao valor temporal inscrito no verbo e sim em função do “momento presente do sujeito que fala”, com o ponto zero(*origo*) ocupado pelo eu da experiência ou da enunciação do sistema coordenado espaço temporal que coincide ou é idêntico com o agora e aqui. Hamburger, Käte. “O gênero ficcional mimético.” In.: *A lógica da criação mimética*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva. s.d. pp. 45-59.

A existência de um presente contínuo, infinito<sup>73</sup>, é marcante na obra de Borges e um dos recursos para instaurá-la literariamente é a caracterização do tempo pela sua repetição circular<sup>74</sup>, ou seja, ao chamado mito do eterno retorno que diz respeito à repetição cíclica daquilo que já existiu antes.

Em *La Doctrina de los Ciclos*, segundo Borges<sup>75</sup>, esta formula-se a partir do princípio de que apesar do mundo estar instaurado em um tempo infinito, é constituído de um número finito de átomos cujas permutações possíveis, apesar de desmedidas, também são finitas, fazem com que o universo se repita. No conto aqui estudado, o narrador afirma: “Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego<sup>76</sup>”. (Borges 1997: 166).

### 1.9. A repetição

---

<sup>73</sup> Na obra borgesiana, segundo Ana Maria Barrenechea, o círculo representa o infinito: “Abundan en su obra estas series de encadenamientos en forma lineal o cíclica que siempre suponen el infinito.” Op.Cit. p. 35.

<sup>74</sup> Pommer. Op.Cit. p. 145.

<sup>75</sup> Neste texto, Borges aponta que o eterno retorno é uma formulação atribuída ao filósofo Friedrich Nietzsche, que por sua vez, remete à hipótese grega da eterna repetição. Aponta restrições à proposta do filósofo alemão, mas não a desconsidera de todo. Op. Cit. pp. 88-95.

<sup>76</sup> A respeito da presença dos quatro elementos neste conto, comenta Saúl Sosnowski que a participação do Fogo na criação completa a conjunção dos quatro elementos básicos, já o Ar está presente através da narração; a Água porque o mago chega através dela às ruínas; e como seu filho sonhado responde às necessidades do Adão primário feito de argila, esta corresponde à presença da Terra. Op. Cit. p. 77. Mircea Eliade explicita em seu livro aqui citado que um dos mitos do fim do mundo, aparentemente de origem iraniana, diz que ele será destruído pelo fogo, a partir do qual o bem sairá ileso. Op. Cit. p. 108. No conto, tanto o sonho quando o próprio sonhador que era sonhado por outro, saem ilesos da destruição pelo fogo.

Borges aponta ainda no texto citado que esta repetição cíclica do mundo estabelece, para os defensores de um eterno regresso, uma sensação de que certos acontecimentos já haviam sido vividos antes<sup>77</sup>.

Um indício desta sensação é apresentado no conto quando o homem está ensinando ao seu sonho e tem a impressão de que isto já havia acontecido anteriormente: “A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido...”(Borges 1997: 165)

Outros trechos, além dos já apontados, também estabelecem esta repetição. Um deles é a aparência do personagem(*hombre taciturno*) que se repete em seu filho sonhado “Era un muchacho taciturno, cetrino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador”.(Borges 1997: 163).

Outro, quando o deus do fogo ordenou que o homem enviasse o sonho animado à outra ruína circular que existe rio abaixo para executar os mesmos ritos que havia aprendido: “Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviaría al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto”.(Borges 1997:165).

Também quando teme que seu sonho compreenda sua origem: “Temíó que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro”(Borges 1997: 166), coisa que ocorre a ele próprio: “...comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”.(Borges 1997: 166).

---

<sup>77</sup> Em “Nueva Refutación del Tiempo”, Borges diz suspeitar que o número de variações circunstanciais na mente de um indivíduo não são infinitas, podendo haver momentos iguais. Porém institui a seguinte dúvida: “Esos idénticos momentos ¿non son el mismo? ¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?” *Obras Completas II*. p. 141.



### 1.10. Os níveis narrativos

Para Genette, os níveis narrativos dizem respeito a uma diferença que está contida no limiar que define a própria narração, onde aquele que narra está dentro ou fora da narrativa, sem que isto remeta a uma metáfora espacial ou temporal, e sim ao fato deste narrador pertencer ou não ao nível narrativo em que se instaura a narrativa. Assim, classifica de *nível extradiegético* como aquele onde se localiza a narrativa primeira que dá origem aos acontecimentos desta narrativa, acontecimentos estes que por sua vez estão localizados num segundo nível chamado *intradiegético* ou *diegético*.<sup>78</sup>

A partir disto, Genette define o narrador unindo os conceitos sobre a relação do narrador/história contada aos níveis narrativos, formando quatro tipos fundamentais de narrador:

1- Extradiegético-heterodiegético: aquele narrador do primeiro nível que conta uma história de que está ausente(Homero);

2- Extradiegético-homodiegético: narrador do primeiro nível que conta a sua própria história(Marcel);

3- Intradiegético-heterodiegético: narrador de segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente(Scherazade);

4- Intradiegético-homodiegético: narrador de segundo grau que conta a sua própria história(Ulisses, cantos IX a XII);

Estas relações formam o seguinte quadro<sup>79</sup>:

---

<sup>78</sup> A este respeito Genette afirma “que todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produto desta narrativa.” Op. Cit. p. 227. É importante não identificar os acontecimentos da primeira narrativa como localizadas no primeiro nível narrativo, pois só pertence a ele a narrativa que lhes deu origem, e não os acontecimentos em si mesmos. Estes se localizam no segundo nível narrativo e se diferenciam do que Genette chama narrativa metadieética, ou seja, uma segunda narrativa surgida dentro da primeira.

<sup>79</sup> Id. Ib. p. 247.

	Nível Extradiegético	Nível Intradiegético
Relação Heterodiegética	Homero	Scherazade
Relação Homodiegética	Mareel	Ulisses

As considerações anteriores de Genette sobre o modo, ou seja, sobre as relações estabelecidas entre o narrado e quem vê, pode-se caracterizar o narrador em terceira pessoa deste conto com uma variação de distanciamento onde, em certos trechos, aproxima-se e outros onde se distancia, o que permite uma perspectiva que ora localiza espacialmente este narrador fora ou dentro do que vê, estabelecendo-se uma focalização que varia desde um foco zero, até outros, externos e internos.

A categoria de voz, sob o aspecto do tempo em que está localizado quem fala, permite identificar no conto uma dupla temporalidade: uma cronológica e outra infinita, cujo início, se é que existe, está perdido dentro dos vários sonhos que se intercomunicam.

Esta sucessão temporal/atemporal, remete a ocorrência de “mise en abyme”<sup>80</sup> internas, ou seja a um “redobramento especular”, “à escala das personagens”, do “próprio sujeito de uma narrativa”, pelas contínuas ocorrências de sonhos que se intercomunicam e que provocam uma retenção do tempo<sup>81</sup>.

A introdução de uma obra de arte dentro de outra obra de arte em uma obra literária, servindo simultaneamente de espelho temático e formal do texto permite, segundo Borges apagar a distinção entre a realidade do leitor e do espectador e a dos personagens. Tome-se como exemplo disto, o *Quixote* lido

<sup>80</sup> Dällenbach, Lucien. “Intertexto e autotexto.” In.: *Intertextualidades*. Trad. Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina. 1979. pp. 51-76.

<sup>81</sup> “Toda a ‘história dentro da história’ enquanto reflexiva, é necessariamente levada a contestar o desenrolar cronológico como segmento narrativo(...) dizendo-o no noutro lado, di-lo fora do tempo, e sabota assim a progressão da narrativa. Id. Ib. pp. 59-60

pelos personagens do próprio livro, *Hamlet* e a peça encenada dentro da própria peça.

Assim a obra de arte parece possuída de uma realidade em segundo grau desde o momento em que se introduz dentro dela outra obra de arte, e a ela permite outra alteração retórica: a de introduzir a função do leitor.

Verifica-se no conto, um narrador extradiegético-heterodiegético com tendências homodiegéticas, pois este, apesar de estar em um nível diferente daquele em que os acontecimentos estão localizados, como um narrador(aparentemente) estranho.

Apresenta um constante envolvimento pessoal com o que conta, aliando-se a essa diminuição de impessoalidade, traços de premonições, de deduções enganosas, de recordações oniscientes que apontam tanto para o passado quanto o presente e o futuro e fazem com que os acontecimentos criem um acúmulo de tensão que encaminha o conto para o desfecho apontado, conforme já foi demonstrado anteriormente.

Esta contaminação dos níveis narrativos extra e intradiegético ou metalepse narrativa<sup>82</sup>, provocada pela intrusão do narrador no universo diegético, é possível somente pela condição fantástica do conto.

Afinal, como foi demonstrado anteriormente, o sonho e a realidade se confundem de tal forma que não se pode dizer com certeza onde está o que sonha e onde está o sonho. E, como se verá em seguida, é o sonho uma das principais chaves para um possível entendimento deste conto quando se analisa as variações de foco narrativo nele empregadas.

---

<sup>82</sup> Op. Cit. p. 234.

### 1.11. O sonho

A partir da frase de Borges em *El Informe de Brodie*<sup>83</sup>: “Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido”, Alazraki faz as seguintes considerações sobre o sonho na obra borgesiana:

¿Hasta qué punto es posible hablar de los sueños en los cuentos de Borges como esfera diferente de esse mundo literario que se configura em imágenes y símbolos oníricos? Una primeira respuesta emerge del hecho que aunque la vida puede ser un sueño, dentro de ese sueño también nosotros, criaturas del sueño de alguien soñamos: la narración es um sueño de su criador pero los personajes creados se abandonan a sus propios sueños, o más precisamente: se les permite abandonarse a sus propios sueños.<sup>84</sup>

Índice semelhante desta confusão entre a realidade e o sonho, quem sonha e quem é sonhado, está na epígrafe do conto “And if he left off dreaming about you...”, que foi retirada, conforme indicação, do quarto capítulo de *Through the Looking-Glass*, obra de Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo pseudônimo de Lewis Carroll (1832-1898).

Este capítulo relata a chegada de Alice no território de Tweedledum e Tweedledee e o encontro deles com o Rei Vermelho que dormia, todo encolhido, na grama úmida. Neste momento, há o diálogo entre Alice e Tweedledee de onde foi retirado o fragmento da epígrafe:

— Ele está sonhando agora — disse Tweedledee. — E com é que você pensa que ele está sonhando?  
— Ninguém pode adivinhar uma coisa dessas — observou Alice  
— Ora, ora, é com você! — exclamou Tweedledee, batendo palmas triunfantemente. — E se ele deixasse de sonhar com você, onde é que você acha que estaria?  
— Aqui, no mesmo lugar, é claro. — disse Alice.  
— Nada disso! — replicou Tweedledee com desdém. — Você não estaria em lugar nenhum. Pois você é apenas uma espécie de imagem no sonho dele!  
— Se o Rei acordasse — acrescentou Tweedledum — você se apagaria — puf! — como a chama de uma vela!

<sup>83</sup> Op. Cit. *Obras Completas II*. p. 400.

<sup>84</sup> Alazraki, Jaime. “Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges.” In.: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges- Temas -Estilo*. 3.ed. Madrid: Gredos. 1983. p. 335.

— É mentira — exclamou Alice indignada. — Além disso, se eu sou apenas uma espécie de imagem no sonho dele, o que é que vocês são, hein? Gostaria de saber.

— Idem — disse Tweedledum.

— Idem, idem! — gritou Tweedledee.

Gritou tão alto que Alice não pode deixar de dizer: — Psst! Cuidado que você vai acordá-lo, se fizer tanto barulho.

— Como é que pode falar em acordá-lo — disse Tweedledum. — se você não é mais do que uma imagem dentro do sonho dele? É inútil. Você sabe muito bem que você não é real.”<sup>85</sup>

As conseqüências da pergunta “E se ele parasse de sonhar com você, onde você supõe que estaria?” leva a personagem do livro de Carroll a chorar e afirmar que ao contrário do que Tweedledum afirmava ela era real. No último capítulo do livro porém, Alice diz que se o Rei Vermelho fazia parte do sonho dela e ela do sonho dele, quem é que estava sonhando tudo o que aconteceu, afinal?

Em “La Pesadilla”<sup>86</sup>, Borges afirma que os sonhos não podem ser examinados diretamente, pode-se apenas falar da memória dos sonhos. E mesmo quando se faz seu relato, ele é muito mais pobre do que a realidade. Afirma ainda que, ao reler livros de psicologia, notou que estes apontam os instrumentos e temas dos sonhos, mas não do que ele mais desejava que se falasse: do estranho ato de sonhar.

(( O efeito de sentido do uso do narrador em terceira pessoa neste conto aqui analisado, que relata os pensamentos, desejos e sonhos do personagem, articulando-os de maneira que se revelem ora pelo recuo do narrador a descrições e comentários superficiais, ora pelo mergulho profundo na mente do personagem, fazendo com que se percorra esses labirintos de sonhos, recria a experiência de alguém que conta seu sonho como se acabasse de acordar, ainda sobre o impacto de sua ocorrência. ))

---

<sup>85</sup> Carrol, Lewis. “Do outro lado do espelho.” In.: *Aventuras de Alice*. Trad. e org. Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo: Summus. 1980. pp. 175-76.

<sup>86</sup> Borges, Jorge Luis. *Siete Noches*. Obras Completas III. Barcelona: Emecé. 1996.

Imagine o relato de um sonho e se comprovará que o ato de sonhar se assemelha às manifestações do narrador deste conto: a impressão de se flutuar como se estivesse vendo os acontecimentos de longe, depois uma aproximação maior e um entendimento maior dos fatos, a sensação de se estar fora e dentro do que conta, experimentar situações e sentimentos que pertencem as pessoas sonhadas de tal forma que até possa chegar a se perceber como uma das pessoas sonhadas, ou todas. Que você mesmo é matéria de seu sonho<sup>87</sup>.

Curiosamente, o sonhador que sonha e é sonhado no conto não acorda, continua em sua existência humilhante e irreal, deixando que sua condição explicita o limite ilusório que separa os sonhos da realidade, os seres reais das sombras, a vida da morte.

---

<sup>87</sup> No prólogo de seu *Libro de Sueño* o autor comenta que Joseph Addison observou que a alma humana quando sonha, desligada de seu corpo é, a um [*mesmo*] tempo, o teatro, os atores e a platéia. Acrescenta que a alma é também a autora da fábula que está vendo. Borges, Jorge Luis. *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero. 1976.

## CAPÍTULO II

### O RELATO ENGANOSO

Somos contos contando contos, nada.  
Ricardo Reis

#### 2.1. *O minotauro e seu labirinto*

O conto “La casa de Asterión”<sup>88</sup>, de Jorge Luis Borges é, a princípio, uma narrativa em primeira pessoa onde um personagem, Asterión, perdido em sua solidão, fala de sua espera por alguém que o libertará dela.

Só durante a leitura do conto é que se entende que a casa é um labirinto e que Asterión é o monstruoso Minotauro. E esta compreensão se dá paulatinamente, à medida que se passa a identificar, com o progresso do relato, a casa com um labirinto e Asterión com o Minotauro<sup>89</sup>, sem que a palavra labirinto seja citada no conto.

O relato se encerra pela mudança do relato de Asterión para outro narrador em terceira pessoa que comenta e intermedia a fala de Teseu.

---

<sup>88</sup> Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. 26.ed. Madrid: Alianza Editorial. 1997. Este conto foi publicado pela primeira vez em *Los Anales de Buenos Aires* mayo — junio de 1947, año II, números 15-16. Mais tarde foi publicado juntos com outros contos no livro *El Aleph*, Losada: Buenos Aires, 1949.

<sup>89</sup> Anderson Imbert aponta esta construção progressiva da imagem do minotauro no conto citado, da seguinte maneira: a) o minotauro demonstra receio dos homens que vê na rua, como qualquer animal sentiria de um animal de outra espécie; b) ao declarar-se único, Asterión revela que não há outro monstro igual a ele; c) Ao comparar-se ao carneiro que vai investir quando corre pelas galerias de sua casa, remete ao fato de estar se comparando a um animal semelhante a si, com cornos; d) As vítimas citadas implicam um sacrifício em que ele se envolve, chamando-a de cerimônia; e) a ausência de sangue nas mãos não implica inocência do protagonista já que se ele mata, mata com os cornos; f) Nas últimas linhas de sua autobiografia, por fim, a imagem total do minotauro se manifesta quando por eliminação das alternativas que propõe à aparência de seu redentor sobra a de si próprio: a de um homem com cara de touro. Este artigo foi publicado pela primeira vez na *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, n.º 49, enero- junio de 1960. Anderson Imbert, Enrique “Un Cuento de Borges: La Casa de Asterión.” In: *Jorge Luis Borges*. Edición de Jaime Alazraki. *El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus. 1976.

“La casa de Asterión” remete ao mito do Minotauro nele implicado pela citação usada pelo autor como epígrafe do conto que por sua vez remete a Apolodoro de Atenas (cerca de 144 A.C.) que relata em sua *Biblioteca* o mito do Minotauro, fazendo com que, a princípio, o leitor possa ver além do personagem que conta por ter domínio do desenlace tradicional relatado pelo mito.

Segundo *Apolodoro: Biblioteca mitológica*<sup>90</sup>, Asterión, soberano dos cretenses, casou-se com Europa e criou seus filhos: Minos, Sarpedón e Radamantis, filhos de Zeus. Quando Asterión morreu sem descendência, Minos pretendeu reinar em Creta mas encontrou resistência. Assegurava que havia recebido o trono dos deuses e para garantir o que dizia, afirmava que o que lhe pedisse seria concedido por eles.

Durante uma oferenda de sacrifício a Posidón, Minos suplicou-lhe que surgisse das profundezas do mar um touro, prometendo sacrificá-lo ao deus assim que este aparecesse. Posidón fez aparecer um touro magnífico e assim Minos conseguiu o reino, porém este enviou o touro para seu rebanho e ofereceu outro em sacrifício. Irritado com ele por não ter lhe sacrificado o touro, Posidón tornou o touro selvagem e fez com que Pasífae, esposa de Minos, concebesse pelo animal um amor apaixonado.

Em seu amor pelo touro, contou com a cumplicidade de Dédalo, que era arquiteto e que havia fugido de Atenas por ter cometido um assassinato. Este construiu uma vaca de madeira com rodas, escavou-a por dentro e a cobriu com a pele de uma vaca que havia esfolado, colocando-a no pasto em que o touro costumava aparecer, introduziu dentro dela a rainha. Quando o touro chegou, tomou-a por uma vaca de verdade. Pasífae deu à luz a Asterión, denominado Minotauro, que tinha o rosto de touro e o resto humano.

---

<sup>90</sup> Apolodoro: *Biblioteca mitológica*. Intr. Trad. y notas de Julia García Moreno. Madrid: Alianza Editorial. 1993.



Minos, em atenção a certos oráculos o encarcerou dentro do labirinto, mantendo-o sob custódia. O labirinto, construído por Dédalo, era um edifício que fazia equivocar-se a saída com seus intrincados passadiços.

De nove em nove anos eram oferecidos ao Minotauro, sete rapazes e sete moças para servir-lhe de pasto. Estas vítimas eram de Atenas, subjugada a Creta após uma sangrenta guerra e uma grande peste — enviada por Zeus a pedido de Minos sobre os atenienses. Como a guerra e a peste se prolongassem, Minos prometeu se retirar apenas se tais vítimas fossem enviadas para serem sacrificadas, com a condição de só serem libertadas se matassem o Minotauro<sup>91</sup>.

Teseu, filho de Egeu, rei da Atenas, inclui-se entre as vítimas do terceiro tributo enviado ao Minotauro, ou segundo dizem outros, ofereceu-se como voluntário. Ariadne, filha de Minos, enamorou-se dele e lhe prometeu sua colaboração, com a condição de levá-la com ele a Atenas e desposá-la. Aceitando sua proposta, Teseu jurou conceder-lhe o que ela lhe pedia e Ariadne suplicou a Dédalo que lhe contasse a saída do labirinto. Por indicação dele, Ariadne deu a Teseu um novelo de fios, ensinando-lhe como escapar. O herói, depois de atar o fio à porta foi soltando-o à medida que entrava no labirinto. Encontrou o Minotauro na parte mais escondida do labirinto, matou-o a socos e saiu recolhendo o fio. Durante a noite fugiu de Creta, aportando em Naxos com Ariadne e seus companheiros. Ali, Dionísio, enamorado dela, seqüestrou-a e a conduziu a Lemnos, unindo-se a ela e gerando-lhe filhos.

A versão de Apolodoro para o mito do minotauro não é a única. Existem ainda a de Sófocles e Plutarco, o que faz com que existam dados diferentes que se modificam, dependendo de quem os relata.<sup>92</sup>

O número de vítimas do conto: “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal”(Borges 1997: 80), porém,

---

<sup>91</sup> Brandão, Junito de S. *Mitologia Grega*. Vol. I. 10.ed. Petrópolis: Vozes. 1996. pp. 66-67.

<sup>92</sup> Kapschutschenko, Ludmila. *El Laberinto en la Narrativa Hispanoamericana Contemporánea*. London: Tamesis Books. 1981.p. 42.

parece ser uma versão de Borges. Anderson Imbert <sup>93</sup> diz ter perguntado ao autor em uma entrevista feita em 1952, de onde vinha esta versão de que nove eram as vítimas e ele lhe respondeu que havia se esquecido do conto<sup>94</sup>, mas que era muito possível que este dado fosse um descuido.

Por ser o quadrado de três, o número da inovação, o nove representa a universalidade. Sendo o último da série dos Algarismos, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, ou seja, a transposição para um novo plano. Em diversas culturas este valor simbólico apresenta-se com a idéia de nascimento e morte. Exprime também o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho de um círculo<sup>95</sup>.

Monegal comenta as circunstâncias da escritura deste conto em *Borges por Borges*:

Dirigia, pelo fim dos anos 40, uma revista intitulada Los Anales de Buenos Aires e, ao fechar um número, descobriu que lhe faltava material para uma página. Em dois dias escreveu o conto. Para que Borges pudesse realizar esta façanha (ele que redige e volta a redigir cada linha de seus textos com maníaca minuciosidade) era necessário que o conto estivesse muito elaborado internamente. Ou para dizer doutro modo: era preciso que o conto correspondesse a algo muito central na sua imaginação poética. (Monegal 1987: 95).

No epílogo de seu livro *El Aleph*, Borges comenta que se inspirou em um quadro de Watts para compor “La casa de Asterión”: “A una tela de Watts, pintada em 1896, debo “La casa de Asterión” y el carácter del pobre protagonista.” (Borges 1997: 200).

---

<sup>93</sup> Op. Cit. p. 139.

<sup>94</sup> É importante recordar que em suas entrevistas, Borges adota uma posição de desprendimento com o que já escreveu, como se estes textos já não tivessem importância ou valor, e merecessem ser esquecidos. Sua polidez à inglesa não o permite fazer um cavalo de batalha por causa de detalhes, levando-o, muitas vezes a concordar com seu interlocutor.

<sup>95</sup> Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 14.ed. Trad. Vera da C. e Silva et. al. José Olympio: Rio de Janeiro. 1999.

Segundo Monegal<sup>96</sup>, o quadro retrata o minotauro contemplando melancolicamente a cidade de Creta do alto de seu labirinto, tendo um pássaro morto em uma de suas mãos.

Barrenechea diz que a relação entre o quadro e o conto pode servir para revelar ao leitor a personalidade pensativa do personagem<sup>97</sup>, já para Monegal<sup>98</sup>, o adjetivo *pobre* serve para despistar o leitor para uma leitura rasa do texto.

Em uma entrevista a James Irby em 1968, Borges comenta sobre o fato de chamar Asterión de pobre protagonista e compara seu destino ao destino infeliz de todos os homens: “Lo llamo así porque, siendo un ser ambicioso e impar, está condenado fatalmente a la soledad.”<sup>99</sup>

Entre a primeira e a segunda publicação deste conto, existe, como nota Jaime Alazraki em *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*<sup>100</sup>, uma variação em dois trechos que se referem à idéia de quantidade no conto:

Los Anales de Buenos Aires(mayo-junio de 1947, año II, número 15-16) pp. 67/69).

Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que su portas(cuyo número és infinito) están abiertas día e noche a los hombres y también a los animales.

No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son infinitos los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes.

El Aleph(Buenos Aires, Emecé, 1957).

---

<sup>96</sup> Op.Cit. p. 458.

<sup>97</sup> Op. Cit. p. 47.

<sup>98</sup> Op. Cit. p. 95.

<sup>99</sup> Irby, James et.al. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Editorial Galerna. 1968.

<sup>100</sup> Op. Cit. p. 401.

Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que su portas(cuyo número és infinito)<sup>1</sup> están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales.

No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes.

(<sup>1</sup>)El original dice catorce, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, esse adjetivo numeral vale por infinitos.

Como a soma de sete mais sete equivale a quatorze, número que “en boca de Asterión” vale por infinitos, comentário de rodapé que só aparece a partir da segunda publicação, pode-se deduzir que a intenção do escritor deveria ser apontar que este era o número até o qual o personagem citado saberia contar, equivalendo à maior de grandeza numérica por ele conhecida.

Na segunda versão, o acréscimo deste número confirma a intenção de quatorze representar o infinito, o tamanho assombroso dos cômodos de sua casa: “Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No ay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes.(Borges 1997: 79).

## **2.2. *A narrativa enganosa em primeira pessoa***

Percy Lubbock comenta que o relato em primeira pessoa é a melhor maneira de atestar a veracidade dos acontecimentos, pois:

Se o próprio contador da história está na história,(...) suas asserções ganharão peso, pois serão amparadas pela presença do narrador na cena

descrita(...). E assim o assunto(...)seria objetivo e visível para o leitor, e não chegaria em forma de notícia de segunda mão.<sup>101</sup> //

E ao apontar para as dificuldades do método cênico<sup>102</sup> quando este usa a primeira pessoa, Lubbock afirma que ela restringe a compreensão do relato à visão de um único personagem que é também o narrador, porque ele:

...pode recordar o passado e contar-nos o que ele era, descrever a sua emoção; e descrevê-la vividamente, como o faz; mas seria, sem dúvida, mais convincente se nos fosse dado ver por trás de sua descrição e julgar nós mesmos.(...) Alguma coisa se perderá se ela for representada unicamente pela sua narrativa.(Lubbock 1976: 90).

O narrador-personagem Asteri6n corresponderia à classifica66o de narrador de vis6o “com” em primeira pessoa de Jean Pouillon <sup>103</sup>onde o personagem ocupa o centro da narrativa e sua vis6o coincide com a do autor.

Conforme Norman Friedman<sup>104</sup>, a classifica66o do narrador seria de “eu como protagonista”, característica da narrativa em primeira pessoa onde o narrador é personagem principal.

Formar-se-ia assim, o seguinte quadro:

---

<sup>101</sup> Op. Cit. pp.155-56.

<sup>102</sup> Segundo Lubbock, a representa66o da narrativa pode ser feita pelo método cênico, onde a cena se desenrola sem a interven66o de nenhum narrador e onde o di6logo se instaura em discurso direto, onde o leitor volta-se para a hist6ria e observa-a, assemelhando-se, desse modo, ao teatro. Porém para Lubbock o drama do teatro diferencia-se do drama do romance, pois ele declara n6o existir drama real neste 6ltimo: “O autor coloca as falas na boca dos atores, deixa que estes causem sua pr6pria impress6o e que *n6s*, o p6blico, a interpretemos como pudermos. O movimento da vida est6 diante de n6s; elimina-se a mente narrativa e registradora do autor. Isso é drama; e, quando pensamos no narrador contraposto ao dramaturgo(...) n6o existe realmente drama no romance...”, pois “.. se n6o oferecer mais que o di6logo, est6 escrevendo uma pe6a.” Id. Ib. pp. 74-5.

<sup>103</sup> Op. Cit.

<sup>104</sup> Op. Cit.

Asterión	Posição do Narrador	Domínio dos fatos
Lubbock- Método cênico em 1ª pessoa	Em primeiro plano na história, dando autenticidade ao narrado	Restrito à visão de um único personagem
Pouillon- visão “com” em 1ª pessoa	Narrador = personagem centro da narrativa	Limita-se ao que sabe de si e dos acontecimentos
Friedman- “eu” como protagonista	Narrador = Personagem principal	Ângulo de visão limitado/sem onisciência

Notar-se-á que as postulações de Percy Lubbock não dão conta de caracterizar totalmente o narrador de “La casa de Asterión” ao afirmar que o uso da primeira pessoa limita o conhecimento dos fatos pois o narrador do conto também apresenta um certo grau de onisciência de certas coisas que envolvem sua existência.

O mesmo se pode dizer das classificações de Pouillon e Friedman que consideram limitado o conhecimento do narrador onde está concentrada a narrativa.

Como já foi apontado no capítulo anterior, são os estudos de Gérard Genette em Discurso da narrativa que por se fundamentar nos aspectos intrínsecos da linguagem e aplicá-los à narrativa, melhor caracterizam as relações estabelecidas entre o narrador e o que conta, através das categorias de modo e voz narrativa.

O modo trata das informações prestadas a partir daquele que vê e que por isso presta mais ou menos informações segundo uma ou outra focalização.

No caso deste conto, em sua primeira parte, a narração está direcionada pela perspectiva do personagem principal localizado no interior dos acontecimentos. Se classificada segundo Genette, a focalização seria interna fixa, ou seja, localizada em apenas um personagem focal, Asterión.

A análise da distância narrativa, ou seja, da precisão da informação frente ao espaço que separa o observador/ narrador e o objeto/ acontecimento observado, segundo Genette, não leva em conta o fato de que a narração está sendo feita no presente(o que dá a impressão de que este é um ato imediato), passado ou futuro e sim o distanciamento(espacial) estabelecido entre o narrador e os acontecimentos narrados.

A distinção aristotélica de *diegese* e *mimese* se pautava pela diferença entre o poeta falar em seu nome(narrativa pura), ou deste procurar fazer crer que é outro que fala que não ele(falas pronunciadas, à maneira do drama)<sup>105</sup>.

Assim, a princípio, a quantidade de informação narrativa e a ausência do narrador tornam-se grandezas inversamente proporcionais onde, quanto maior a presença do narrador/informador, menor a quantidade de informação. Isto tornaria patente que haveria maior *mimese* se houvesse um máximo de informação e um mínimo da presença do informador, o que levaria a *diegese* a se caracterizar pela razão inversa, onde o poeta finge que é o narrador que fala, fazendo esquecer que é o narrador que conta.

Este fingir mostrar, fingindo se calar é, como se sabe, preceito fundamental do *showing*, e isto cria a idéia de que quanto maior a presença do narrador mais distante ele está fatos narrados, que se fossem mostrados ao invés de contados, estariam mais perto dele.

Os partidários de James apregoavam como melhor método narrativo aquele em que a narrativa está focalizada em um narrador que não é uma das personagens mas alguém que adota o ponto de vista de uma delas. Isto faz com que, segundo eles, a história ao ser contada por um personagem mas na terceira pessoa, evite a distância implicada na narração retrospectiva em primeira pessoa, como aponta A. A. Mendilow:

---

<sup>105</sup> Esta relação foi neutralizada por Aristóteles que as transformou em duas variações de *mimese*: ou se imitava narrando — o poeta falando diretamente ou outra pessoa falando por ele; ou se imitava representando — outra pessoa realizando as ações ao invés de narrá-las simplesmente, como no teatro. Op. Cit.

- Existe uma diferença capital entre uma narrativa virada para a frente a partir do passado, como no romance em terceira pessoa, e uma narrativa virada para trás a partir do presente, como no romance em primeira pessoa. No primeiro, tem-se a ilusão de que a ação está em vias de se dar; no segundo, a ação é apercebida como já se tendo dado. (Genette 1997: 166).

Com isto queriam fazer com que os traços do narrador se apagassem de tal forma do que se contava, que a história pareceria contar-se sozinha.

Este distanciamento dos fatos provocado pela narração em retrospectiva de um narrador em 1ª pessoa, faz com que, segundo o que foi dito acima, crie-se um distanciamento espacial por já se ter um distanciamento temporal.

• Mas como Genette aponta ao analisar a distância *Em busca do tempo perdido*, o ato de rememoração de Marcel apesar de cultivar esta distância temporal dos acontecimentos ao narrá-los em 1ª pessoa, não faz o mesmo com a distância modal, pois ao trazer para o presente um fato passado para entendê-lo ou explicá-lo, aproxima-o de si, diminuindo a distância espacial entre ele e os fatos narrados:

...é que essa distância temporal entre a história e a narrativa não implica nenhuma distância modal entre a história e a narrativa: nenhum desperdício, nenhum esfumar da ilusão mimética. Extrema mediação, e ao mesmo tempo cúmulo da imediatidade. Também disso o êxtase da reminiscência é talvez, um símbolo. (Genette 1995: 167).

Erich Auerbach analisa este processo de trazer presente o passado em Proust e o nomeia de consciência rememorante<sup>106</sup>, circunstância em que a realidade surge de dentro desta rememoração e não do momento em que o real aconteceu presentemente, ordenando seu conteúdo de uma forma totalmente diferente, pois liberada que está das prevenções de outrora, a consciência vê as próprias camadas passadas com seu conteúdo. Assim, confronta-as entre si e

---

<sup>106</sup> Este processo segundo o autor, está diretamente relacionado a uma moderna representação do tempo interior, que recebem o nome de “*erlebte, rede, stream of consciousness* ou *monologue intérieur*”, onde o escritor( ou melhor, o narrador) coloca-se em uma posição que dá a impressão de que a verdade sobre seu personagem não lhe é conhecida ou se encontra no mesmo nível de conhecimento do personagem ou do leitor. Auerbach, Erich. “A meia marrom.” In: *Mimesis*. 4. ed. Perspectiva: São Paulo. 1998.



as libera de sua seqüência temporal exterior, bem como da significação mais estreita, que restringia-se a atualidade do acontecimento.

No caso da narração feita por Asterión, nota-se um processo semelhante de rememoração: o que se descreve não são ações acontecidas no ato imediato da narração(que assim poderiam ser entendidas pelo emprego no conto dos verbos no presente) mas uma verbalização de impressões e opiniões sobre o que Asterión sabe que dizem sobre ele confrontadas com o que ele entende de si. Da comprovação deste entendimento, o personagem narra a partir das impressões que guardou de coisas acontecidas(narradas no passado) e que traz ao presente da narração para ratificar sua própria argumentação.

Assim, neste conto o personagem narrador mesmo estando explicitamente presente no que conta, não se distancia espacialmente da narrativa, porque o ato de contar esta diretamente vinculado ao processo rememorante que traz a sua memória fatos passados e opiniões já formadas para tentar elucidar dúvidas causadas por sua não compreensão do que realmente os outros querem dizer quando falam dele.

Apesar da presença implícita da “verdadeira” versão, oficializada, por sua vez, pela união das variações do mito de Teseu e do Minotauro descritas no início desta análise, esta outra criada por Borges está sob a sombra constante da primeira.

Mas no conto não há outra perspectiva além daquela que parte do personagem-narrador, Asterión, fazendo com que o texto em questão, a partir das informações que este narrador presta, torne-se um território movediço de possibilidades.

O conto se inicia com Asterión dizendo que não é prisioneiro de sua própria casa, como muitos julgam, pois as portas desta estão sempre abertas para quem quiser entrar: “... es verdad que sus puertas(cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera.(Borges 1997: 77). Isto aponta para o fato de que não vê sua casa como prisão, mas como seu lar.

Alazraki em “Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas”<sup>107</sup>, afirma que no conto o labirinto é mais do que a prisão de Asterión, é sua casa, para onde regressa depois dele sair, por causa do medo que lhe causaram os homens. Mas aponta que a casa é apenas um circunlóquio retórico que serve para despistar o leitor, sendo que sua verdadeira intenção é representar um produto da cultura, uma alternativa humana para as forças cegas da natureza, pois nela o personagem sente-se em casa: “la casa és del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”, ao contrário do mal-estar que sentiu fora dela. O crítico aponta também a diferença existente entre o mundo fora do labirinto formado de “quatorze mares e quatorze templos”, criação caótica dos deuses, e o labirinto, criação humana, finita.

Enrique Anderson Imbert<sup>108</sup>, ao analisar este mesmo conto, diz que o fato de que se este trata do minotauro e do labirinto, o grande problema não está em se entrar na casa de Asterión e sim de conseguir sair de lá.

Porém, para contra-atacar estes que dizem que é prisioneiro, Asterión declara: “Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura ?, acrescentando que já saiu sim de sua casa, e só não repetiu a proeza porque ficou com medo das pessoas que encontrou:

Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta.(Borges 1997: 78).

O trecho citado também remete ao fato de que o temor nele infundido pelos rostos assustados da plebe era reflexo do medo que sua aparência não-humana provocou neles, cujo horror poderia ser detectado por qualquer um que desse de encontro com um ser semi-humano a andar pelas ruas, fato que

---

<sup>107</sup> Op. Cit. p. 295.

<sup>108</sup> Consoante suas próprias palavras: “un laberinto es laberinto, no porque no se pueda entrar sino porque no se puede salir.” Op. Cit. p. 137.

não é compreendido pelo próprio monstro que vê neste temor uma deferência por sua natureza real.

Para aqueles que dizem que é soberbo, afirma que só não se mistura com o povo porque sua condição real não o permite: “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo; aunque mi modestia lo quiera.”(Borges 1997: 78).

Também, entende-se único não por sua aparência mas porque se julga superior aos homens cuja mesquinha busca por sabedoria em coisas escritas os torna insignificantes.

Crê, como se vê no trecho a seguir, que o que se fala é mais importante do que se escreve, sendo que a escrita só teria serventia para ele se o distraísse da solidão:

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.(Borges 1997: 80).

Crê também que os homens vêm até ele para serem libertados de todo o mal e não para serem mortos, como no mito tradicional:

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras.(Borges 1997: 80).

Novamente, pode-se recorrer às declarações de Anderson Imbert que identifica neste “livrar do mal” o pecado contido na frase final do Pai-nosso,

que seria por sua vez um eufemismo da morte presente no ritual assassino do minotauro.<sup>109</sup>

A idéia da morte já está implícita na história desde o momento em que se identifica o mito apresentado e o personagem que se constrói a cada instante<sup>110</sup>, seja no fato de que é ele quem mata os homens sem contudo sujar as mãos de sangue, seja no fato de que já se sabe que Teseu matou o minotauro, representando com isso a barbárie humana que torna homens e bestas semelhantes ao igualar a mesma necessidade de destruição do outro como manifestação do instinto de autoconservação. Porém, é importante notar que Asterión parece entender que livrar os homens do mal é como um favor que faz a eles.

E que o encontro com seu redentor, a quem não vê como seu assassino, funcionará para ele como uma libertação de sua solidão entre galerias que se repetem:

Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas.(Borges 1997: 80).

E por fim, como Asterión ignora a aparência deste tal libertador, constantemente divaga sobre ele: “¿Cómo será mi redentor? me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?”(Borges 1997: 80-81).

---

<sup>109</sup> Imbert afirma: “En el ‘Padre nuestro’, la fórmula ‘líbranos de todo mal’ se refiere al pecado. Para el Minotauro el mal es la vida: librar a los hombres de todo mal es un eufemismo por matarlos.” Id. Ib. p. 139.

<sup>110</sup> Neste, como muitos contos de Borges, por exemplo, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “El milagro secreto”, “La otra muerte”, “La espera”, “Tema del traidor y del heróe”, desde o início já se sabe quem é o assassino ou quem será morto, ou ambas as coisas, fazendo com que o importante não seja o descobrimento do crime e sim a construção da trama do crime, que se desdobram, muitas vezes em várias versões de um mesmo tema.

Arturo Echavarría afirma que muitos dos personagens dos contos borgesianos definem sua existência pela capacidade ou incapacidade de compreender os fatos que se lhe apresentam:

Los personajes de los cuentos mismos son, unas veces, a su modo, lectores para quienes la interpretación correcta de los textos representa la diferencia entre vivir y morir; es decir, en una lectura parcial y defectuosa les va literalmente la vida.<sup>111</sup>

A morte de Asterión é, como facilmente se nota, resultado da interpretação errada que faz de seu libertador. Mas se ele mesmo não vê sua libertação como morte, afinal é isso que faz às suas vítimas, parece, como sua última pergunta revela, que espera que aquele seja seu igual, a quem não irá matar como faz aos homens, seres inferiores, mas sim alguém com quem irá talvez jogar seu jogo preferido: o do outro Asterión.

Considerar portanto, que o narrador em primeira pessoa do conto analisado possui uma visão restrita dos acontecimentos, não retira o caráter de autenticidade do narrado, como postula Wolfgang Kayser<sup>112</sup>. É interessante apontar que, paradoxalmente, existe neste conhecimento limitado de fatos, certos traços de uma onisciência velada do narrador-personagem sobre acontecimentos de que não poderia ter conhecimento já que está isolado em sua casa e sem contato com os homens, que despreza, como também não poderia ter buscado estas informações em livros, se os tivesse, já que não sabe ler.

No início do conto, declara: “Hasta mis detractores admiten que no hay ‘un solo mueble’ en la casa”(Borges 1997: 78). E se tomar-se como princípio de que este é o minotauro em seu labirinto, e que o único que conseguiu sair dele ainda não chegou, o tal libertador, Teseu, seu assassino de quem não se

---

<sup>111</sup> Echavarría, Arturo. “Lenguaje y Literatura: una teoría.” In: *Lengua y Literatura de Borges*. Barcelona: Ed. Ariel. 1983.

<sup>112</sup> Kayser diz: “este é um meio técnico excelente para satisfazer uma exigência basilar que o leitor reclama da arte de narrar: isto é, a credibilidade do que se narra.” Kayser, Wolfgang. “Formas de Apresentação”. In: *Análise e interpretação da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes. 1976. p. 212.

defende, como estes “detractores” podem falar do que não viram? O mesmo pode-se perguntar sobre o trecho: “Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero”, pois afinal, quem disse ser ele prisioneiro e como veio ele a saber disso?

Outro fato intrigante é o uso da expressão “dijeron que me habían reconocido”(Borges 1997: 79), cujo verbo “reconhecer”, prenuncia a existência de um conhecimento anterior por parte da plebe sobre a aparência do monstro.

Wayne C. Booth aponta, em seus estudos, a existência de narradores pouco dignos de confiança,<sup>113</sup> e Asterión parece ser um destes. Mas o fato dele não merecer confiança advém menos do fato dele estar mentindo e escondendo o que sabe, e mais do fato dele próprio não ter consciência do que sabe.

Para Käte Hamburger<sup>114</sup> seria difícil detectar níveis da mentira dentro de uma narrativa em primeira pessoa pois esta é criada num pseudo-enunciado de realidade que tende a se impor como não-ficção. E já que o conto “La casa de Asterión” está em primeira pessoa do singular, em sujeito de enunciação autêntico, haveria nele um resquício de eu-histórico, que faria com que o grau de fingimento estabelecido fosse tão baixo que haveria dificuldade de se diferenciar esta autobiografia ficcional de uma autobiografia verdadeira, se é claro, convém-se dizer não se tratasse das “palavras autênticas” de um monstro mitológico.

---

<sup>113</sup> Para melhor esclarecimento do que foi acima indicado, será reproduzido aqui o trecho onde tal narrador é apresentado por Booth: “À falta de termos melhores, chamei ao narrador *fidedigno* quando ele fala ou actua de acordo com as normas da obra(ou seja, com as normas do autor implícito), e *pouco digno de confiança* quando não o faz.(...)...não merecer confiança não consiste, normalmente, em mentir, embora narradores deliberadamente enganadores tenham sido um dos recursos de peso de alguns romancistas modernos(Camus, *The Fall*, Calder Willingham, *Natural Child*, etc.). Muitas vezes, é uma questão daquilo a que James chama inconsciência: o narrador engana-se, ou pensa que tem qualidades que o autor não lhe deu.” Op. Cit. pp. 174-175.

<sup>114</sup> Op. Cit.

Os fatos, apresentados a partir deste que vê, como apontado anteriormente, apresenta dois distanciamentos: um de onde o personagem narra os fatos conforme a compreensão restrita que tem delas, e outro em que indica mais compreensão do que o personagem poderia ter, é claro, se este não se tratasse de um conto fantástico. Mas este particular não impede que se observe o modo como estas informações são reveladas.

Käte Hamburger afirma que “o narrador em primeira pessoa não produz o que narra, mas narra sobre algo no modo do enunciado de realidade”, fazendo com que o interesse já não esteja mais centrado no uso da primeira pessoa do singular, e sim nas relações do mundo humano narrado, neste caso mundo fantástico- mitológico, com o narrador- eu, pois é, segundo o postulado por Käte Hamburger, em relação àquele que fala que as noções de presente, passado e futuro se estabelecem dentro da ficção, não importando se este narrador não é real, já que se trata do mundo fictício da literatura.

A conclusões semelhantes chega Gérard Genette ao dizer que em um romance só se pode designar o “aqui” e o “agora”<sup>115</sup> em relação às circunstâncias temporais do que se narra, podendo haver uma confusão talvez legítima no caso de uma narrativa histórica ou um autobiografia real, mas nunca quando se está lidando com uma narrativa de ficção onde o papel do narrador é só fictício.

Como Genette afirma que o uso da primeira pessoa é apenas um consequência da escolha do escritor, classifica quem narra os acontecimentos a partir do fato deste estar ou não presente no que conta.

Os rasgos de onisciência de Asterión são localizados nesta mesma perspectiva pois para o crítico francês quase nenhuma diferença há entre o herói e o autor analista ou onisciente que conta a história.

Este “quase” merece um aparte. Está se falando aqui não mais da impossibilidade de uma narrativa em primeira pessoa ter traços de onisciência e sim da intenção do escritor de escolher criar a ilusão de que é um

personagem principal que conta sua história tendo esta propriedade localizada em um único personagem.

### 2.3. *Asterión, Teseu e o fluxo da consciência*

Como a narração de Asterión parece se caracterizar como um processo de recuperação do passado pela rememoração presente, como já apontado anteriormente ao se analisar a distância espacial entre este narrador e os fatos que conta, pode se estar tratando aqui de um modo específico de focalização da narrativa denominado fluxo de consciência<sup>116</sup>.

Este recurso pode ser definido como um meio de fazer “a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens”(Carvalho 1981: 51), principalmente através do uso da corrente fluida de pensamento<sup>117</sup> baseada na memória ao invés de relatada por um narrador.

Asterión está constantemente rememorando seus atos cotidianos e meditando sobre eles:

Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias digo: “Ahora volvemos a la encrucijada anterior” o “Ahora desembocamos en otro patio” o “Bien decía yo que te gustaría la canaleta” o “Ahora verás una cisterna que se llenó de arena” o “Ya verás cómo el sótano se bifurca”. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos. No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa.(Borges 1997: 79).

---

<sup>115</sup> Op. Cit. pp. 213-214.

<sup>116</sup> William James criou o termo *stream of consciousness* em seu livro *Principles of Psychology*, Chicago, Willian Benton, Publisher, 1955, p.155, sendo que para ele o termo significa lembranças, pensamentos e sentimentos que existem fora da consciência primária e aparecem para a pessoa não como uma cadeia mas uma corrente ou fluxo.

<sup>117</sup> Robert Humphrey define a ficção do fluxo da consciência como aquela “em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens.” Neste estudo relaciona quatro técnicas fundamentais pelas quais o fluxo da consciência pode ser representado: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição por autor onisciente e solilóquio. Humphrey, Robert. *O fluxo da consciência*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil. 1976. p. 4.



Como se nota na fala de Asterión, a presença de uma audiência subentendida para quem ele se dirige, e a ausência de qualquer intervenção de alguém que conduza a narração a não ser ele mesmo, pode se estar utilizando um tipo de representação do conteúdo psíquico chamado de solilóquio.

No solilóquio<sup>118</sup>, os pensamentos são enunciados como se fossem para ser ouvidos por alguém, mesmo que este alguém seja o próprio personagem, sem que haja qualquer intervenção, seja ela do próprio personagem ou de seu suposto ouvinte.

O que distingue este tipo de técnica de outra chamada de monólogo interior direto, é que nesta última o personagem não se dirige a ninguém, apenas se apresenta o conteúdo da consciência no seu estágio inicial, desorganizado, antes de ser formulado para o discurso deliberado.<sup>119</sup>

O solilóquio também se distingue do monólogo interior direto por comunicar emoções e idéias relacionadas a um enredo e ação<sup>120</sup>, enquanto que o propósito principal do monólogo interior direto é comunicar o fluxo puro da consciência como apontado. O solilóquio é bastante flexível para vir a representar uma combinação bem sucedida entre a corrente da consciência com ações exteriores, podendo ser descritos tanto o interior quanto o exterior do personagem<sup>121</sup>, como se faz no conto:

Hasta mis detractores admiten que no hay “un solo mueble” en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay

---

<sup>118</sup> Segundo Humphrey: “O solilóquio no romance de fluxo de consciência pode ser definido como a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma platéia tacitamente suposta.” Id. Ib. p. 32.

<sup>119</sup> O monólogo interior é: “a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada.” Id. Ib. p. 22.

<sup>120</sup> Humphrey estabelece que o solilóquio também difere do monólogo interior por possuir “maior coerência, de vez que sua finalidade consiste em comunicar emoções e idéias que se relacionam a uma trama e ação; ao passo que o monólogo interior consiste, antes de mais nada, em comunicar identidade psíquica.” Id. Ib. p. 32.

<sup>121</sup> A respeito da representação interior e exterior do personagem, Humphrey comenta que o uso do solilóquio representa “uma combinação bem sucedida de consciência interior com ação exterior. Id. Ib. p. 34.

una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. (Borges 1997: 78).

A fala de Teseu também poder vir a ser uma espécie de fluxo da consciência pois parece representar um pensamento íntimo, quase interior.

Mas não se trataria de solilóquio tradicional, e sim de uma espécie de fusão deste com o monólogo interior indireto, pois se os pensamentos do personagem são mediados por um narrador que comenta e explica os fatos que circundam sua declaração, podem assim ser classificados; mas o fato dele se dirigir mesmo que retoricamente a Ariadne, pode caracterizá-lo como solilóquio.

Poder-se-ia também dizer que este não é um fluxo da consciência pois Teseu pode estar fazendo a pergunta diretamente a Ariadne, dando-lhe uma explicação sobre os acontecimentos.

Afinal, se o sol brilha sobre a espada onde já não há vestígios de sangue, poder-se-ia entender que ele está fora do labirinto ou saindo dele, e que encontrando Ariadne esperando por ele lá fora, dirigiu-se a ela.

## **2.4. O tempo**

Genette criou uma classificação para o narrador a partir da união da categoria dos tipos de narradores a categoria dos níveis narrativos, onde o narrador que conta, presente ou não na narrativa, pode estar ou não no mesmo nível desta.

- Portanto, quando é Asterión que fala, ele não é só homodiegético como autodiegético, ou seja, um narrador que conta sua própria história localizado no mesmo nível desta narrativa (intradiegético).

O segundo narrador, em terceira pessoa, é heterodiegético e está distanciado do que conta em uma focalização zero, nos moldes da narrativa

épica. Observa os acontecimentos de longe, evidência esta encontrada nas construções verbais que remetem a comentários de quem está fora do acontecido, apenas relatando os fatos em um tempo posterior, como se apenas descrevesse fatos passados: O sol que brilhou na lâmina da espada, o vestígio de sangue que já não havia, o que Teseu disse, etc.

Como a questão do uso da pessoa gramatical está vinculada ao que Genette nomeia de modo narrativo, esta categoria envolve não só este aspecto como também do tempo em que este que fala se localiza em relação ao que contou.

Quando trata de comentários sobre fatos passados, a narrativa é explicitamente posterior ao acontecido:

Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar.(Borges 1997: 78).

Mas mesmo que a narrativa de Asterión aparente ser imediata por estar sendo feita no presente: “No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura.”(Borges 1997: 78), não trata de ações simultâneas, mas do processo citado de trazer ao presente fatos e informações já conhecidas por ele, já pensadas por ele, mas ditas agora, no ato presente da narração, fazendo com que coincidam, portanto, o tempo da história e o tempo da narrativa: “Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura”.(Borges 1997: 79).

Não há indicações explícitas de tempo no conto que venham a indicar um antes e um depois; apenas o fato do minotauro esperar por alguém que ainda não veio e por se interpretar que se “Ya no quedaba ni un vestigio de

sangre”.(Borges 1997: 80) na espada de Teseu significa que este sangue que já não havia<sup>122</sup> seria de Asterión que, se perdeu sangue poderia estar morto.

Neste ponto, apresenta-se um pequeno espaço entre o final do relato no presente em primeira pessoa e o início de um relato em terceira pessoa feito no passado, sem que se possa identificar quem fala:

Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor? me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro com cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? — dijo Teseo — Lo minotauro apenas se defendió.(Borges 1997: 81).

Como a fala de Teseu se inicia *in medias res*, a recuperação dos fatos anteriores retomariam aqueles subentendidos e não expressos no conto, aqui nomeados como interlúdio implícito, e assumiriam, a partir daí, a visão de Teseu do acontecido e que se expressa como total surpresa frente ao fato do minotauro não lutar o bastante por sua própria vida: “— ¿Lo creerás, Ariadna? — dijo Teseo —, El minotauro apenas se defendió”.<sup>123</sup>

A temporalidade no conto assume, portanto, duas posições, onde pelo corte abrupto do discurso, passar-se-ia a narrar partes diferentes de uma mesma história, revelando dois pólos opostos de duas decepções: a de Asterión que esperava em Teseu seu libertador e encontra seu assassino e a de Teseu que esperava em Asterión uma fera que lhe ameaçasse mais a vida e encontra um ser que não resistiu muito ao seu ataque.

---

<sup>122</sup> Este indício seria semelhante àquele que Genette nomeia analepse, recurso pelo qual se esclarece fatos de situação anterior. Só que no conto aqui analisado, não há um esclarecimento explícito da morte do Minotauro, o que poderia levar-se a classificar tal indício de *analepse implícita*. Op.Cit. p. 85 ss.

Sobre esta ausência de reação por parte de Asterión sob o ataque de Teseu, Alazraki comenta:

Asterión, el minotauro, se entrega a la espada de Teseo con la misma docilidad que Cruz desierta de su uniforme de soldado,(...) Esta intuición – la aceptación de un destino que se sabe inexorable, pero cuyo sentido se le escapa a la inteligencia(de los hombres y de las bestias) – tiene idéntica validez cuando interpreta esa noche fundamental en que Cruz comprendió su íntimo destino de lobo al ver su propia cara en la cara de Martín Fierro, o cuando explica la extraña reacción del minotauro ante la espada de Teseo, “su redentor”. Desde este punto de vista la simplicidad de los hombres es tan corta como la simplicidad de las fieras cuando se trata de penetrar la compleja máquina del mundo.(Alazraki, 1983: 36-37).

E é claro que se remeter-se ao conhecimento do desfecho do mito, pode-se afirmar que em relação à tradição do desfecho da história, a primeira parte do conto pode fixar-se em um tempo que precede a morte de Asterión, estabelecendo a fala deste como anterior a esta morte, e a fala de Teseu num momento a ela posterior.

Como o momento da morte por não ser relatada no conto localizar-se-ia numa espécie de elipse<sup>124</sup>, podendo ser preenchida por qualquer leitor que conheça o mito: assim, este conto instauraria a fala de Asterión como em um prelúdio de sua morte, localizando-a como anterior a um interlúdio implícito, não presente na narrativa, onde, pretensamente se deu o encontro do minotauro e Teseu, fazendo com que este interlúdio se torne o exato lugar onde a morte do monstro deveria ter sido relatada.

Mas este conto não seria borgesiano se resolvesse tão facilmente através da substituição dos acontecimentos não narrados pelo mito tradicional. Nos contos de Borges não existe o deve ser, como diz Monegal, e sim possibilidades, afinal, encontrar uma resposta para estes enigmas se assemelha

---

<sup>123</sup> Op.Cit. p. 81.

<sup>124</sup> A elipse apresentada seria uma mistura de dois tipos de elipses que Genette classifica: da *elipse implícita* que não é noticiada explicitamente no texto, mas que o leitor pode deduzir pela presença de uma lacuna cronológica que abre uma espécie de brecha na continuidade da narrativa, e da *elipse hipotética* que é impossível de ser localizada mas cujos indícios apresentam-se no capítulo precedente. Op. Cit. pp. 108-109.

ao ato de encaixar uma chave na fechadura e notar que ela não abre porta porque gira para o lado errado.

A primeira frase do conto se inicia pelo verbo *saber*, onde Asterión afirma ter conhecimento de tudo o que falam dele: “Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropia, y tal vez de locura”(Borges 1997: 78), e desde aqui já se pode compreender que o texto não é apenas uma revisão do mito, e sim, uma reescritura, porque como a análise do foco narrativo aqui realizado comprova, o labirinto não está presente apenas como construção física, mas também no modo como os acontecimentos tradicionais são deturpados e recriados, remetendo a outras leituras possíveis que vão além do mito usado como ponto de partida.

Segundo Auerbach, quando Marcel em *Em busca do tempo perdido* se utilizar de uma consciência rememorante, faz dela um meio para enfrentar os fatos passados e superá-los, como “um artista que, encontrando-se ele próprio no objeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado.”(Auerbach 1998: 489).

Porém, isto não ocorre com Asterión pois ele não consegue superar as próprias dúvidas, entender porque dizem o que dizem dele, dando à narrativa um tom de constante de busca de respostas: “¿Cómo será mi redentor? me pregunto ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro com cara de hombre? ¿O será como yo?”(Borges 1997: 81)

Assim, ao adentrar-se no labirinto da leitura do conto, o leitor se depara com um afirmação de sabedoria e dele se sai, se é que se sai, cheio de indagações pois a última frase do conto, é a fala de Teseu, feita de dúvidas: “¿Lo creerás, Ariadna? - dijo Teseo -, El minotauro apenas se defendió.”(p. 81).

A fala de Teseu demonstra preocupação com o fato de Ariadne não vir a acreditar que o Minotauro não se defendeu o bastante. Por que ela não haveria de crer nisso? Ela o amava, segundo o mito, e o amor é feito de confiança, diriam os entendidos.

A história de Teseu e Ariadne, como se sabe, é feita de traições: Ariadne trai o pai e revela a Teseu como sair do labirinto. Segundo Imbert, é ela mesma quem dá a espada ao herói para que ele mate o monstro<sup>125</sup>.

Teseu, ao cumprir sua missão em Creta, leva Ariadne com ele à ilha de Naxos. Na manhã seguinte, ela acorda sozinha. Novamente as versões sobre este ponto variam. Segundo Ovídio, considerada a mais certa, Teseu a abandona<sup>126</sup>, outras, que é seqüestrada por Dionísio e tudo termina como relatou Apolodoro.

Assim, ele não cumpre a exigência que ela fizera em troca do segredo, a de tomá-la por esposa e levá-la para Atenas. E como se sabe, Teseu casar-se-á mais tarde com Fedra, a irmã de Ariadne.(Brandão 1995: 163-165).

No conto, o relato de Teseu sobre o que aconteceu não se baseia em nenhuma prova, pois já não há nenhum vestígio de sangue na espada. A prova seria a versão de quem conta, a de Teseu, portanto, a de quem sobreviveu.

Destas conclusões, nota-se que não há no conto aqui analisado nenhuma intenção de fornecer uma solução autoritária dos fatos apresentados, pois dúvidas ainda pairam no ar e a falta de pormenores que venham a elucidá-los, faz com que seu sentido torne-se tão fragmentário e incompleto quanto o entendimento que Asterión tem de si próprio, ou tão duvidosa quanto a única afirmação de Teseu.

---

<sup>125</sup> Op.Cit. p. 136.

<sup>126</sup> Op.Cit. p. 213.

### CAPÍTULO III

## LABIRINTOS DO ESQUECIMENTO

Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones.(...) Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido.

*La postulación de la realidad*, Jorge Luis Borges

No conto “El inmortal”<sup>127</sup> encontra-se primeiramente um narrador heterodiegético que comenta os fatos que antecederam a aquisição de um exemplar da *Iliada* de Pope pela princesa de Lucigne, localizando este acontecimento espacial e temporalmente, e nomeando os personagens que dele participaram: “En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor(1715-1720) de la *Iliada* de Pope”.<sup>128</sup>

A identificação deste narrador se define quando este comenta a aparência de Carthaphilus: “Era, nos dice, un hombre consumido y terroso...(Borges 1997: 7), onde o *nos dice* remete ao fato de que a Princesa de Lucinge<sup>129</sup> disse a ele, o narrador, incluído neste *nos*, como o antiquário era. Ou seja, que este relato trata de fatos narrados a terceiros, sendo que um destes, por sua vez, conta a história ouvida.

---

<sup>127</sup> Este conto foi publicado pela primeira vez com o título “Los Inmortales” em *Los Anales de Buenos Aires*, 1947, n.12. Foi acrescentado em 1949 à primeira publicação do livro *El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949.(Alazraki, 1983, 459-60).

<sup>128</sup> Op. Cit. pp. 7-31.

<sup>129</sup> A princesa de Lucinge era o título verdadeiro de uma das amigas de Borges. Aqui ele está inserindo nomes reais para criar a ambigüidade da presença da realidade na ficção, o que Monegal chama de fragmento irrefutável da realidade contaminada de irrealidade. Op.Cit.(Monegal 1987, 70).



A princesa, “En el último tomo de la *Iliada*”(Borges 1997: 8), encontra um manuscrito<sup>130</sup> a quem este primeiro narrador pretende oferecer uma versão literal do texto original redigido em inglês, que abunda em latinismos.

A introdução de um segundo narrador é feita pela transcrição literal de tal manuscrito, onde a narrativa é separada da anterior por aspas e relatada por um narrador autodiegético que conta suas aventuras em busca do rio cuja água “purifica de la muerte los hombres.”(Borges 1997: 9), localizado na secreta *Ciudad de los Inmortales*.

A justificativa desta busca se revela como um modo de alcançar a glória não obtida nas batalhas, onde o narrador poderia ter tido seu nome imortalizado como os dos heróis: “antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales.(Borges 1997: 8).

Este segundo narrador, personagem da narrativa, parece narrar linearmente a história a partir de seu encontro com “un jinete ensangrentado” que vinha do Oriente, e que lhe revela a existência de um rio que dá a imortalidade àqueles que bebem de suas águas:

Me dijo que su patria era una montaña que está de otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el ocidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales...”(Borges 1997: 9)

mas como se verá mais adiante a focalização da narrativa não é linear.

Este homem parte em busca da Cidade, acompanhado de duzentos soldados: “Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla. Flavio, procónsul de Getulia, me entregó doscientos soldados para la empresa.”(Borges 1997: 10).

---

<sup>130</sup> O recurso do manuscrito encontrado, segundo Kayser, é uma das maneiras de se influenciar leitores da veracidade do que se narra pois os papéis achados são apresentados como documentos reais dentro da trama. Op. Cit. p. 213.

Em sua viagem sem rumo certo, atravessa infinitos desertos cujos habitantes são fantásticos<sup>131</sup>.

Pártimos de Arsino y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los aguilas, que sólo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena; donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable. De lejos divisé la montaña que dio el nombre al Océano: en sus laderas crece el euforbio, que anula los venenos; en la cumbre habitan los sátiros, nación de hombres ferales y rústicos, inclinados a la lujuria. Que esas regiones bárbaras, donde la tierra es madre de monstruos, pudieran albergar en su seno una ciudad famosa, a todos no pareció inconcebible.(Borges 1997: 10)

Começam porém, as deserções e os motins dos soldados, até que fugindo para não ser assassinado por eles, o narrador se perde no deserto desconhecido, ferido por uma flecha: “Una flecha cretense me laceró. Varios dias erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo”.(Borges 1997: 11)

Neste tormento, começa a delirar e a sonhar:

Insorpotablemente soñé com un exíguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba morir antes de alcanzarlo.(Borges 1997: 11).

Ao acordar deste pesadelo, o narrador se descobre amarrado e largado em uma caverna da montanha<sup>132</sup>(Borges 1997:12), vê que está na Cidade dos

---

<sup>131</sup> Em sua primeira parte, o conto, ao reportar datas e lugares reais, aparenta buscar verossimilhança. Mas, gradativamente vão se introduzindo aspectos irreais: guerreiros consumidos pela magia, o rio secreto que livra os homens da morte, assim como a própria Cidade dos Imortais. Mas é no trecho acima que a zona fantástica parece ser alcançada: não existem mais datas nem nomes de cidades reconhecíveis, apenas negros desertos que se descortinam um atrás do outro e onde habitam seres irreais.

<sup>132</sup> Não há como não relacionar este homem amarrado dentro de uma caverna ao Mito da caverna de Platão. Nele, quem não percebe o mundo das idéias, vive no mundo das aparências, a caverna onde a aprendizagem se faz por meio das sombras projetadas na parede. Poder-se-ia tomar esta alusão como uma espécie de prolepse ou antecipação de que algo será revelado ao personagem.

Imortais: “en la opuesta margen resplandecía(bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales”.(Borges 1997: 12), e crê reconhecer seus habitantes:

...de esos mezquinos agujeros(y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos. Creí reconorcelos: pertencían a la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas del Golfo Árábigo y las grutas etiópicas;(Borges 1997: 12).

Da necessidade de matar a sede, desce da montanha e bebe da água escura do riacho que há ao pé da montanha:

La urgencia de la sed me hizo temerario. Consideré que estaba a unos treinta pies de la arena; me tiré, cerrados los ojos, atadas a la espalda las manos, montaña abajo. Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura. Bebí como se abrevan los animales.(Borges 1997: 12).

Sem poder voltar ao abrigo da caverna, roga por socorro que não recebe, perdendo a noção do tempo:

Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejó que la luna y el sol jugaran com mi aciago destino. Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano les rogué que me dieran muerte.(Borges 1997: 13).

Até que conseguiu desatar-se das amarras que o prendiam:

Un día, com el filo de un pedernal rompí mis ligaduras. Otro, me levanté y pude mendigar o robar - yo, Marco Flaminio Rufo<sup>133</sup>, tribuno militar de una de las legiones de Roma – mi primera detestada ración de carne de serpiente.(Borges 1997: 13).

Ávido de ver e tocar a Cidade dos Imortais, fica sem poder mais dormir. Como os trogloditas também não dormiam, medita sobre eles. Atravessa a aldeia e dirige-se à Cidade, sendo acompanhado de alguns deles.

Penetra por um corredor edificado como um labirinto, em cujo centro encontrava-se um palácio muito antigo, mais adequado à obra de imortais:

---

<sup>133</sup> Só nesta altura da narração é que o narrador revela seu nome.

*Este palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: Los dioses que lo edificaron han muerto. Noté sus peculiaridades y dije: Los dioses que lo edificaron estaban locos. Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible.*(Borges 1997: 17).

Sai do labirinto e lá fora encontra um troglodita que o esperava e o compara a um cachorro:

...un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme, hasta la sombra de los muros. Cuando salí del último sótano, lo encontré tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos...”(Borges 1997: 18). Chama-o de Argos e decide ensiná-lo a falar: “La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea, u así le puse el nombre de Argos y traté de enseñarlo. Fracase y volví a fracasar.(...) Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle.(Borges 1997: 18).

Mas, de repente chove e tudo se modifica. A chuva retira Argos do silêncio e este fala: “Argos balbuceó estas palabras: *Argos, perro de Ulises*. Y después, también sin mirarme: *Este perro tirado en el estiercól*.”(Borges 1997: 21), quando questionado sobre o que sabia sobre a Odisséia, identifica-se como seu escritor: “*Muy poco, dijo. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé*”.(Borges 1997: 21).

A partir destes acontecimentos, segundo o narrador: “Todo me fue dilucidado, aquel día.”(Borges 1997: 22), o próprio Homero lhe revela qual a origem da Cidade dos Imortais, qual a filosofia de vida dos trogloditas, e porque ele mesmo estava ali.

Rufo revela as conclusões a que chegou meditando sobre a imortalidade e inicia-se uma segunda busca, agora pela morte:

Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá outro río cuyas aguas la borren. El número de ríos no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por haber bebido de todos. Nos propusimos descubrir esse río.(Borges 1997: 25).

Rufo e Homero se separam nas portas de Tanges e o relato segue com o primeiro descrevendo seus feitos de 1066 até 1921:

Rercorrí nuevos reinos, nuevos impérios. En el otoño de 1066, milité en el puente de Stamford,(...). En el séptimo siglo de la Hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí(...)los siete viajes de Simbad e la historia de la Ciudad de Bronce. En 1638, estuve en Kolozsvár y después en Leipzig. En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la Iliada de Pope;(...) El cuarto de octubre de 1921, el *Patna*, que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea.(Borges 1997: 26-27).

Ao descer neste porto, acidentalmente encontra o rio<sup>134</sup> que lhe devolve a mortalidade:

En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso,y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy inmortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres.(Borges 1997:27).

Na seqüência do texto, após o relato acima, encontra-se uma revisão do próprio manuscrito feito por aquele que o escreveu, funcionando como um meta comentário, onde aponta as falhas cometidas ao escrever:

...He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso.(Borges 1997: 27).

Acrescenta-se ainda, no final do conto um *posdata* que por sua vez, remete a narrativa novamente ao primeiro narrador, pois é o comentário daquele que escreveu o preâmbulo introdutório do manuscrito.

Assim, o conto possui três narradores e três níveis narrativos:

---

<sup>134</sup> Comenta Alazraki: “La narración está enmarcada en el poder de dos ríos que, como dos polos opuestos, definen su espacio:”un río cuyas aguas dan la inmortalidad y otro río cuyas aguas la borran. El relato es un viaje que recorre ese espacio circunscrito por los dos ríos: la primera parte es la búsqueda del río secreto ‘que purifica de la muerte los hombres’; la última, la búsqueda del río de poder oposto.” Alazarki, Jaime. *Versiones. Inversiones. Reversiones- El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos. 1977. p. 67.

A) um narrador extradiegético-heterodiegético,(*nos*), que explica a aquisição e o encontro de um manuscrito, o transcreve literalmente, e que mais tarde acrescenta um *posdata* sobre ele, podendo este narrador ser identificado como o autor fictício do conto;

B) um narrador intradiegético-homodiegético,(Rufo), que conta suas aventuras e desventuras em busca da imortalidade e depois da mortalidade;

C) um narrador metadiegético-heterodiegético,(Carthaphilus<sup>135</sup>), que comenta o manuscrito, sem se identificar como um de seus personagens e sim como seu autor.

O relato do manuscrito é feito em função das recordações que o narrador- personagem tem dos fatos acontecidos. Mas como estas parecem não ser muito precisas, estabelece-se um desvio da pretensa linearidade do foco narrativo.

Como a concepção de foco narrativo está relacionado ao que Genette estabelece como quem vê e quem fala, pode-se dizer que este que vê, vê através do que nomeia de imagens da lembrança que tem dos acontecimentos, narrando a partir delas.

A categoria de distância cria o que Genette chamou de uma distância temporal mas não modal, pois o processo de rememorar os fatos acontecidos os traz mais para perto daquele que narra. Afinal, como o personagem Asterión do conto analisado no capítulo anterior, Rufo-Carthaphilus, apesar de

---

<sup>135</sup> A identificação de Carthaphilus, personagem do primeiro nível, como autor do manuscrito é feita no final do conto, pelo autor do *posdata*. Sua existência como uma das identidades do imortal poderia ser vislumbrada quando o narrador do manuscrito comenta na parte V, onde diz que: “En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope, sé que los frecuenté con deleite. Hacia 1729 discutí el origen de ese poema con un profesor de retórica, llamado, creo, Giambattista; sus razones me parecieron irrefutables.”(p. 27) e mais tarde, num rodapé de página, o autor do conto comenta que: “el Giambattista que discutí la formación de la *Iliada* con el anticuario Carthaphilus es Giambattista Vico.”(p. 29). Mas como a questão da identidade humana e da autoridade de quem escreve está sendo posta constantemente em xeque no conto, podemos nos apropriar de algumas de suas metáforas e dizer que não existe nenhum registro em seu manuscrito de que ele é quem dizem que ele é.

narrar temporalmente distante dos fatos, narra à medida que as lembranças ocorrem em sua memória, fazendo com que esta narrativa pareça ser simultânea ao ato de lembrar, mesmo estando os fatos localizados em um tempo anterior ao da narração.

A questão da focalização em um narrador que narra a sua própria história, revela-se aqui com todos os seus defeitos: a presença marcante deste narrador em primeira pessoa que reveste a narrativa de autenticidade mas não estabelece outra perspectiva de observação além desta, fazendo com que a narrativa forneça mais ou menos informações conforme o que o narrador lembra ou não.

Já no início de sua narrativa, este adverte:

Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era imperador. Yo había militado(sin gloria) en las recientes guerras egipcias, yo que era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al Mar Rojo.(Borges 1997: 8).

Isto também é possível de ser notado quando ele conta o início de sua viagem em busca da Cidade dos Imortais, ainda acompanhado dos soldados, diz que: “Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas.”(Borges 1997: 10).

Ao narrar sua incursão no labirinto, revela que não se lembra de como saiu de lá:

No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que, al salir del último laberinto, me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales. Nada más puedo recordar. Esse olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario;(Borges 1997: 18).

Ao falar de seus feitos depois de se separar de Homero, afirma:

...milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harald Hardrada que conquistó seis pies de tierra inglesa, o poco más.(...) transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, las siete viajes de Simbad...(Borges 1997: 26).

Portanto, estas declarações do narrador-personagem criam uma impressão de que os fatos não estão sendo narrados como realmente aconteceram, já que a memória dele falha e ele se esquece dos fatos ou os confunde, fazendo com que se crie algumas lacunas no relato.

A linearidade também é rompida quando este narrador antecipa os fatos, pois fala de sua busca pela Cidade dos Imortais antes de contar o que foi que o levou saber de sua existência e quando informa que haveriam deserções entre seus soldados antes destas acontecerem e antes de revelar o motivo dos soldados.(Borges 1997: 8,10).

Outro fator importante para esta interrupção do encadeamento lógico da história e a desestabilização do foco narrativo é a ocorrência contínua de pesadelos e sonhos que fazem com que o personagem-narrador perca a noção dos acontecimentos.

Quando Rufo se perde no deserto tem um pesadelo e quando acorda já se encontra amarrado em uma espécie de caverna natural esculpida na pedra: “Al desenredarme por fin de esa pesadilla, me vi tirado y maniatado en un oblongo nicho de piedra, no mayor que una sepultura común, superficialmente excavado en el agrio declive de una montaña”.(Borges 1997: 12), não explica porém como chegou ali e quem o amarrou.

Quando desce da montanha em busca de água e bebe da água escura do arroio que ficava ao pé da montanha, volta a sonhar: “Antes de perderme outra vez en el sueño y en el delirios, inexplicavelmente...”(Borges 1997:13), e perde a noção do tempo: “No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí.”(Borges 1997: 13).

Também a lembrança que guarda do labirinto em que penetrou, confunde-se com as imagens de seus pesadelos constantes: “Ignoro se todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que destinaron mis noches”.(Borges 1997: 17).



Mas é na revisão do manuscrito que se compreende o processo de escritura do conto: o ato de lembrar e esquecer utilizado como meio de criação foi tão falho que as informações prestadas como reais se confundiram em seus inúmeros detalhes. Na verdade, estes detalhes nem pertenciam a estas lembranças, criando uma confusão tão grande que se torna difícil estabelecer que detalhe pertence a qual lembrança, qual informação é verdadeira e qual é criada, fazendo com que nesta desordem toda, apenas as palavras sejam reais.

Nesta espécie de revisão do manuscrito o narrador se localiza extradiegeticamente, como aquele que escreveu o texto anterior, apontando que cometeu um engano ao atribuir a Rufo palavras que na verdade pertenciam a Homero:

Flamino Rufo, que antes há dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es el egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero, que hace mención expresa, en la Iliada, de Tebas Hekatómpylos, y en la Odisea, por boca de Proteo y de Ulises, dice invariablemente Egipto por Nilo.(Borges 1997: 28).

Por suas declarações, entende-se que só depois de escrever é que se deu conta de que havia se enganado em outras partes também:

Después, en el vertiginoso palacio, habla de “una reprobación que era casi un remordimiento”; esas palabras corresponden a Homero, que había proyectado esse horror. Tales anomalías me inquietaron; otras de orden estético, me permitieron descubrir la verdad.(Borges 1997: 28).

Como comenta no início desta revisão, o que escreveu se “ajustan a la verdad”, porém existem alguns abusos circunstanciais que contaminam o texto de falsidade, procedimento que diz ter aprendido com os poetas<sup>136</sup>. O que seria talvez, de confundir a vida e a ficção, e criar a partir daquela.

Mas, meditando sobre o que diz, o narrador acredita ter encontrado a razão de ter agido assim: “*La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*”, ou seja, que ao contar a

história de um, na verdade, contava a história do outro, e que ao colocar palavras de um na boca de outro, os confundia, fazendo com que aquele que se utilizou das palavras de outrem se transformasse naquele de quem as palavras vieram.

Ao revisar o último capítulo do manuscrito aponta ter também confundido os feitos de Homero e de Rufo:

El último capítulo las incluye; ahí está escrito que milité en el puente de Stamford, que transcribí, en Bulaq, los viajes de Simbad el Marino y que me suscribí, en Aberdeen, la *Iliada* inglesa de Pope. Se lee, *inter alia*: "En Bakanir he profesado la astrología y también en Bohemia". Ninguno de esos testimonios es falso: lo significativo es el hecho de haberlos destacado. El primero de todos parece convenir a un hombre de guerra, pero logo se advierte que el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres. Los que siguen son más curiosos. Una oscura razón elemental me obligó a registrarlos; lo hice porque sabía que eran patéticos. No lo son, dichos por el romano Flaminio Rufo. Lo son, dichos por Homero".(Borges 1997: 29)

Pode-se dizer que a idéia desta confusão entre quem fez o quê ou disse o quê, relaciona-se à epígrafe do conto, retirada de um dos *Ensaio*s de Francis Bacon(*Essays*, LVIII), que por sua vez transcreve as palavras de Salomão, que ao dizer que não há nada novo sobre a terra, permite que se compreenda que todas as coisas feitas e ditas já haviam sido feitas antes, não existindo portanto, nada de novo a ser feito ou dito. Nem a identidade do autor primeiro destes atos, por conseguinte.

Quando penetrou no labirinto, o narrador-personagem do manuscrito verificou que a Cidade dos Imortais era construída sobre as ruínas de uma civilização esquecida, e que seus inúmeros labirintos se sobrepunham a um templo muito antigo a quem ele considerou, pela singularidade do trabalho, ser obra de deuses que além de serem loucos também eram desconhecidos.

A respeito da idéia de que o mundo é uma criação caótica de deuses desconhecidos na obra de Borges comenta Barrenechea:

---

<sup>136</sup> Kapschutschenko assinala que esta declaração comprova que tudo que Cartaphilus narrou é na verdade pura invenção. Op.Cit. p. 41.

Las teogonías gnósticas confluyen en los cuentos de Borges y los inquietan: los dioses locos o malévolos, los demiurgos o ángeles ineptos que han criado el mundo(...) Y sobre todas, la idea de que el Creador ha muerto, lo cual ahonda el desamparo y el absurdo de nuestras vidas, condenadas a repetir gestos fijados in aeternum por una divinidad desaparecida...(Barrenechea, 1984: 43).

No conto, Rufo, ao comentar o que Homero havia lhe revelado sobre a Cidade e os imortais, diz:

Entre los Inmortales, en cambio, cada acto(y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario.(Borges 1997: 26).

Revelando que ser imortal é algo superficial porque o incompreensível é saber-se imortal: “ser imortal es baladí, menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprendible, es saberse imortal”.(Borges 1997: 23).

A epígrafe levanta a idéia de que Platão se permitiria, talvez, a criação de algo novo, partindo do princípio de que todo o conhecimento era ao mesmo tempo lembrança, mas acrescentando que toda novidade é também esquecimento.

Segundo a concepção platônica, este mundo material é uma cópia imperfeita das idéias perfeitas, incorpóreas e invisíveis. Platão defende que a confrontação do homem com as cópias imperfeitas dos arquétipos perfeitos permite que aquele recupere gradativamente o conhecimento que tinha quando fazia parte do mundo das Idéias puras e podia contemplá-las.

Para o homem conhecer, segundo Platão, seria então lembrar, reconhecer o que já era então conhecido mas que foi esquecido quando a alma humana se prendeu ao cárcere do corpo. Seria recriar o já criado. A epígrafe acrescenta ainda que considerar algo novo seria então esquecer que já se sabia que este novo existia.

Este processo de gradativo reconhecimento e esquecimento das coisas a partir da lembrança imperfeita que se tem delas, descreve perfeitamente o processo narrativo utilizado por Flaminio Rufo-Cartaphilus para contar/escrever o manuscrito, pois é deste modo que as informações sobre os fatos nos são contados pelo narrador-personagem- autor do manuscrito.

Borges, no Prólogo do livro onde este conto está inserido, faz um pequeno comentário dizendo que de todas as peças fantásticas que compõem este livro, esta é “la más trabajada; su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres”, acrescentando ainda que este conto é um esboço de “una ética para inmortales”.(Borges 1997: 199).

O efeito que a imortalidade causaria nos homens talvez estaria relacionada aos comentários que Kapschutschenko faz a respeito da condição imortal dos personagens, que por não suportarem o peso da imortalidade, buscam novamente a ignorância na morte:

Homero y el narrador son inmortales y, como tales, son uno y el mismo en búsqueda del río que devuelva la ignorancia y la inconsciencia de lo divino.(...) Sabemos que todo laberinto tiene el propósito de confundir o reflejar la confusión. El laberinto de la Ciudad de los Inmortales recrea una visión del universo caótico y por eso no conduce a la muerte, como en otros casos, sino al terror, angustia y soledad que corresponden al que descubre la verdad sobre el universo.(Kapschutschenko 1981: 40).

O narrador/revisor do manuscrito termina suas divagações compreendendo que ele mesmo é outro porque a história contada não está baseada em lembranças que julgava suas, mas em palavras que pertencem a este outro.

É importante notar também que o conto tem sua autenticidade baseada em palavras ouvidas de terceiros e relatadas a terceiros: a princesa de Lucinge contou a alguém que obteve um exemplar da *Ilíada* de Pope, com um manuscrito em suas últimas páginas. Uma destas pessoas que ouviu o relato da princesa, transcreveu o citado manuscrito, literalmente. O manuscrito por sua vez é relatado por alguém que se identifica como Flaminio Rufo, tribuno

romano que conta sua busca da Cidade dos Imortais cujo rio dava a imortalidade. Depois de encontrá-la e obtê-la, encontra-se com Homero que por sua vez lhe relata a origem da Cidade dos Imortais e seus habitantes. Mais tarde descobre-se que as palavras utilizadas para o relato eram na verdade palavras de terceiros que o narrador confundiu e tomou como suas. Descobre-se ainda que este revisor é na verdade o antiquário Cartaphilus de quem a princesa obteve o manuscrito.

Este, ao afirmar que se tornou Homero<sup>137</sup> por utilizar suas palavras também compreende que em breve será nada, assim como Ulisses não era, pois se este não existiu, assim ele também não existirá porque estará morto, agora que é novamente mortal, como todos os mortais o são: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto”.(Borges 1997: 30).

Esta crescente desintegração do eu-narrador provocada por uma possibilidade de experimentar todas as aventuras através de uma aventura sem fim, como classifica Barrenechea<sup>138</sup>, estabelece uma aniquilação de sua individualidade.

Isto faz com que se crie uma gradativa despersonalização deste que já não pode mais ser identificado nas ações narradas por sua marca gramatical de eu-narrador que organiza e autentica o relato.

A este respeito Genette comenta que: “o fantástico Borgesiano, nisso emblemático de toda a literatura moderna, *não têm indicação de pessoa*”(Genette 1995: 246) pois transgride a relação existente entre o narrador e o personagem, fazendo desaparecer os pontos de referência da

---

<sup>137</sup> A respeito deste jogo de identidades, comenta Alazraki que: “no es sino una reiteración dela idea de Emerson de que ‘una sola persona há redactado cuantos libros hay en el mundo.’(O.I.19).No es una casualidad que Borges vea esa persona en Homero: su obra es “el embrión y la fuente de toda literatura. Si toda obra literaria no es, como afirmaba Queneau com un guiño de ojo, “una Iliada o una Odisea”, es, por lo menos, una variante del texto homérico o, tal vez, reflejo de una larga cadena de reflejos producidos por ese primer texto.”(Alazraki, 1977, 69).

<sup>138</sup> Op. Cit.p. 71.

circulação gramatical, mesmo estando inscrito num sistema narrativo tradicional<sup>139</sup>.

Genette afirma que este tipo de processo narrativo se fundamenta na ideologia borgesiana de que aquilo que um homem faz é como se todos os homens o fizessem, como diz Moon, um de seus personagens: “Eu sou os outros, qualquer homem é todos os homens”<sup>140</sup>.

O *posdata de 1950*, acrescentado ao final do conto é também ficcional<sup>141</sup>. O narrador que parece ser o mesmo que introduziu a história, acrescenta os comentários críticos(fictícios) feitos por um certo doctor Nahum Cordovero, surgidos após a publicação do conto e aponta que aparecem, entremeadas na narrativa do conto, palavras pertencentes a outros escritores: Plínio, Thomas de Quincey, Descartes, Pierre Chanut e Bernard Shaw; como faziam os centões gregos da baixa latinidade, como Ben Jonson que definiu seus contemporâneos com trechos de Sêneca, etc.<sup>142</sup>. Cordovero deduz então que todas essas intrusões ou furtos cometidos por Cartaphilus revelam que toda a narrativa atribuída a ele é apócrifa.

O narrador porém, discorda desta opinião, pois o fato de só restarem palavras a Cartaphilus é que comprovam a autenticidade de sua escritura: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos”.(Borges 1997: 31), ou seja, que as palavras são as únicas coisas realmente imortais, pois, cada vez que são

---

<sup>139</sup> Acrescenta Genette o exemplo desta transgressão: “A Forma da Espada”, onde o herói começa por contar a sua aventura infame identificando-se com a vítima, antes de confessar que é de facto o outro, o cobarde denunciador até então tratado, com o desprezo que lhe cabe, na “terceira pessoa.” Op. Cit. p. 245.

<sup>140</sup> Borges, Jorge Luis. *Ficções*. trad. Carlos Nejar. Globo: Porto Alegre. 1972.

<sup>141</sup> Conforme Kapschutschenko: “La posdata de 1950 que, como la del cuento sobre Tlön, lleva fecha posterior a la que corresponde e indica así la intención lúdica del autor.(...). “Ronald Christ explica que Nahum significa ‘confortador’ y Cordovero proviene del latín ‘chorda’ del grego ‘khorde’ o cuerda: ‘Nahum Cordovero is literally a latter day Ariadne’, dice.” Op.Cit. p. 41.

<sup>142</sup> A estes, acrescenta Alazraki: “como los artificios de George Moore y James Joyce, que incorporaron en su obras páginas y sentencias ajenas, y como el poema infinito, imaginado por Shelley, que contiene todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, el relato

repetidas, por mais que já não se saiba quem as proferiu, é como se aquele que as repete se tornasse, de algum modo, seu autor.

A este respeito, diz Borges: “Cada vez que repetimos um verso de Dante ou de Shakespeare, somos, de algum modo, aquele instante em que Shakespeare ou Dante criaram esse verso. Enfim, a imortalidade está na memória dos outros e na obra que deixamos”<sup>143</sup>.

Emir Monegal declara que o tempo está derrotado neste conto deste o título e acrescenta ainda a esta, outras derrotas:

...a da identidade pessoal(todos os personagens são o mesmo: Homero); a dos gêneros literários(um texto literário que começou sendo a Odisséia termina sendo uma nota de rodapé da página de uma história degradada pela erudição).(Monegal 1987: 72).

Se um labirinto “es una casa labrada para confundir a los hombres” e “su arquitetura, pródiga en simetrias, está subordinada a esse fin”(Borges 1997: 17), pode-se afirmar que este conto cria a impressão de que a partir da memória do narrador, o foco narrativo cria inúmeros labirintos feitos de palavras<sup>144</sup>, fazendo com que o conto seja narrado pelas ligações estabelecidas entre os diversos níveis narrativos do conto, como se estas focalizações fossem fios invisíveis que só podem ser vistos após uma observação minuciosa de seus meandros.

---

de Cartaphilus es un texto hecho con fragmentos de otros textos.” Op. Cit.(Alazraki 1977, 69).

<sup>143</sup> Borges, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Trad. de Maria Rosinda Ramos da Silva. 2ª. Ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília. 1987.

<sup>144</sup> Barrenechea comenta que neste conto reúnem-se inúmeros labirintos: “el desierto infinito, el sueño premonitorio del cántaro de agua inalcanzable, el camino de pozos y galerías, el palacio irracional y aun las interminables peregrinaciones del protagonista.” Op. Cit. p. 48.

## CAPÍTULO IV

### CONCLUSÃO: ENTRE ESPELHOS E LABIRINTOS

ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto.  
*Siete noches*, Jorge Luis Borges

Jaime Alazraki em “Versiones. Inversiones. Reversiones”, propõe um estudo do espelho como organizador do relato borgesiano, como seu princípio estruturador. Sua análise se aplica a caracterizar um processo de reelaboração que, mesmo com a organização individual do material narrativo de cada conto, repete-se estruturalmente em todos eles.

Esta reelaboração se define como característica principal da criação poética borgesiana, segundo o autor, fazendo com que esta estrutura de espelho cuja reflexão inverte ou reverte o objeto refletido, se repita, com conseqüências várias, em todos ou quase todos, os contos de *Ficciones* e *El Aleph*, funcionando como um metacomentário que qualifica, modificando ou reforçando os significados que o texto propõe a partir dos signos da linguagem: “Al estudiar cada cuento en particular, nos hemos detenido en la función o relación segunda generada por ese modo especular de estructurar el relato”. (Alazraki 1997: 132)

Ludmila Kapschutschenko, em *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*<sup>145</sup> propõe-se a determinar qual a função do labirinto na obra dos escritores hispano-americanos Jorge Luis Borges Alejo Carpentier, Julio Cortázar e Carlos Fuentes. Para ela estes escritores são insuperáveis construtores de labirintos artísticos, pois fazem da literatura uma confrontação dialética através da mitificação, da escritura e da estrutura, onde o mito e a literatura se complementam ao expressar a condição humana em todos os seus aspectos.



A partir desta proposta, Kapschutschenko compara Borges a Dédalo, o famoso artista- cientista da mitologia grega, que fez asas para escapar voando do labirinto que ele próprio construiu, sendo que Borges só se diferencia dele por ter a imaginação no lugar das asas<sup>146</sup>.

Partindo da declaração de Borges sobre a instabilidade do mundo mental, “un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin la arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho de tiempo. Un laberinto infatigable, un caos, un sueño”, aponta que se nosso estado mental é formado por um espaço e tempo míticos que proporciona uma série de possíveis direções, coincidências e voltas, cujos obstáculos entorpecem o caminho até o conhecimento no centro, a existência do labirinto é o único caminho certo, a única possibilidade de se estabelecer uma ordem própria, uma criação de inteligência e de arte:

Estudiando la narrativa de Borges en Ficciones(1944) y El Aleph(1949), comprobamos que ella representa una aspiración al orden artístico por medio del laberinto que es, a la vez, tema(mitológico), diseño mental(psicológico) y estructura(literaria).(Kapschutschenko 1981: 19).

Tanto Alazraki quanto Kaputschenko dedicam-se à análise da estruturação dos contos de Borges frente a um mesmo corpus: El Aleph e Ficciones. Mas enquanto o primeiro toma o espelho como modelo estrutural do relato borgesiano, a segunda nomeia esta estruturação como labiríntica.

Para Jaime Alazraki o objetivo de toda a atividade estruturalista é a de reconstruir um objeto de modo que nesta reconstrução se manifestem as regras de funcionamento desse objeto, feito de linguagem, de um sistema de signos, sendo que portanto, seu ser não está em sua mensagem, mas em seu sistema<sup>147</sup>.

Como Borges conceitua a literatura “la diversa entonación de unas cuantas metáforas”, o autor vê nesta concepção a idéia de que para Borges a literatura é a reformulação da literatura e que isto se manifesta, implícita ou

---

<sup>145</sup> Op. Cit.

<sup>146</sup> Id. Ib. p. 19

explicitamente em seus contos “como una relación segunda, que invierte o revierte la relación primera, presentada desde la fábula o plano sintagmático a manera de un espejo. Estructura pues, que ensancha la versión primera o la corrige.”(Alazraki 1977: 131)

Usando o conto “El Sur” como ponto de partida de suas análises, Alazraki aponta que a estrutura especular nele funciona em dois níveis, a partir das duas metades simétricas em que se divide: um em que a história pode ser lida linearmente, no caso do conto citado, a história de Juan Dahlmann que após um caso grave de septicemia recupera-se em um sanatório e viaja para uma estância para convalescer; e outro nível, que se inicia com o sonho<sup>148</sup>, onde propõe-se um segundo sentido, que representa o conflito existente entre as duas linhagens a que o protagonista pertence, a *criolla* e a germânica:

En la lectura lineal del relato, Borges condena la pelea como un acto de vanidad – vanidad en la provocación del compadrito, vanidad en la aceptación de Dahlmann, vanidad en un acto ciego que suscribe y celebra la barbarie. Desde este punto de vista, Dahlmann no escoge su muerte: sucumbe fatalmente a la ley del cuchillo. En la lectura que propone la estructura del relato, en cambio, la pelea se reorganiza como un sueño. Antes de morir en su lecho de enfermo, Dahlmann sueña una muerte en consonancia con su antepasado de muerte romántica.(Alazraki 1977: 39).

Assim, para ele, se lido linearmente o conto é a história de uma derrota, onde o personagem sucumbe ao código da coragem. Se lido verticalmente, representa um encontro e uma realização, pois o personagem morre para que se cumpra um sonho.

Sonho que por sua vez é um “reencuentro con su pasado, es un último viaje a esa historia que se agota en “un pobre duelo a cuchillo”, un último esfuerzo por ingresar en esse “sueño de uno que es parte de la memoria de todos” – la pelea descrita en el Martín Fierro”.(Alazraki 1977: 40).

---

<sup>147</sup> Op. Cit. p. 16.

<sup>148</sup> La estructura del relato, desde esas dos mitades simétricas que obligan a leer la segunda parte como nun sueño.(Alazraki 1977: 44).

Kapschutschenko pretende buscar exprimir que as obra dos autores por ela estudadas, apesar de suas modalidades próprias, possuem uma visão comum de mundo que faz com que coincidam o tema e a estrutura dessas obras.(Kapschutschenko 1981: 17)

Assim, concebe a estrutura como um conceito que abarca tanto o conteúdo como a forma<sup>149</sup>, organizados para fins estéticos, como postulado por Wellek e Warren em *Teoria Literária*, onde se diz que toda obra de arte é “todo um sistema de signos ou estrutura de signos que serve a un determinado fim estético”<sup>150</sup>.

Sobre a obra de Borges afirma que sua narrativa:

Capta y representa artísticamente el camino de toda vida humana que va hacia ese momento revelador en que uno sabe para siempre quien és. La originalidad está en la presentación de sus preocupaciones como juegos laberínticos de arte.(...) Borges no esconde el hecho de haber contado ficción y de haber jugado con el lector(...) Las conjeturas y vistas desde todas las perspectivas aparentan emular a un creador desconocido y se refieren a la omnipotencia, la eternidad y el juego de los azares. Por ser símbolo de una existencia creada por el arte, su narrativa es asimismo símbolo de arte que culmina en un artificio: el laberinto.(Kapschutschenko 1981: 106).

Alazraki detém-se na análise de um modelo que permita caracterizar um plano global do corpus escolhido, a partir das ações funcionais que integram a composição da história, das estruturas semelhantes surgidas da comparação destes textos entre si. Como ele mesmo apontou mais tarde, este estudo refere-se não às relações implicadas no ato de contar e sim nas relações intertextuais dos textos implicados:

¿Pero qué podemos decir del texto mismo de sus cuentos? Es decir, no tanto del acto de contar una historia en lo que toca a su organización narrativa como de la operación que formula esa historia en un lenguaje. No me refiro al estilo en sus múltiples funciones expresivas, sino a una función singular: esse momento en que un texto dialoga con otro, ese momento en que un

---

<sup>149</sup> Op. Cit. p. 17.

<sup>150</sup> Id. Ib.

texto emerge como el reflejo de otro, como si uno contuviera, explícita o implícitamente, al otro.<sup>151</sup>

Dos contos analisados nos capítulos anteriores, é em “La casa de Asterión” que este jogo de reverter e inverter o sentido primeiro que lhe serve de anteparo melhor se manifesta, pois o mito tradicional é elaborado de tal forma que o narrador omite e desfigura os fatos, além de incorrer em diversas contradições que geram inúmeras possibilidades de compreensão.

Como o projeto de Alazraki não se detém no ato narrativo mas na estrutura formadora do texto, afirma que a estrutura deste conto pode responder a uma vontade de jogo verbal, reorganizando a lenda do Minotauro desde contextos e perspectivas novas:

..parte de la vieja fábula del Minotauro para estructurar la narración no como un pasivo reflejo de espejo plano, sino como la imagen contorsionada por las rugosidades que el tiempo deja en la sensibilidad y el entendimiento del escritor.(...) El relato es así un significante que parte de otro significante y que la asimilación y tránsito del uno al otro cancela o trasciende los mensajes del primero para proponer nuevos mensajes.”(Alazraki 1977: 88).

Se um espelho não refletir a forma mesma de um objeto ou uma imagem a ele semelhante, e sim o deformar, reverter, inverter, e ao servir como base de modelo narrativo criar a possibilidade deste texto transcender aquele que lhe serviu de base propondo novas mensagens, não estaria este texto criando a possibilidade deste reflexo estabelecer o que Kapschutschenko chama de “juegos laberínticos de arte”?

Anderson Imbert<sup>152</sup> afirma que quase não há conto, poema ou ensaio de Borges que não aponte para o tema do labirinto:

---

<sup>151</sup> .No artigo “El texto como Palimpsesto”: Lectura intertextual de Borges escrito em 1983, Alazraki afirma que “En mi breve estudio Versiones/inversiones/ reversiones he intentado definir la mecánica del relato en los cuentos de Borges en lo que toca a su composición.(...) En otra época hubiéramos llamado a esta relación entre dos textos “estudio de las fuentes”; hoy la llamamos “intertextualidad.” No es o mismo, sin embargo.(...) Fijado el modelo, la tarea del estudio de las fuentes cesaba. La intertextualidad comienza donde la definición de fuentes concluye. La existencia de un modelo es, para la intertextualidad, una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye(relación explícita) o lo absorbe(relación implícita).”(Alazraki, 1983: 429,30).

Laberintos como construcciones en el espacio o en el tiempo, como formas de la realidad o de la mente, como hechos o como alegorias. Más aun: hay cuentos contruidos como laberintos, cuentos dentro de cuentos que aunque parezcan autónomos, son en verdad pedazos de un gran laberinto que los atraviesa a todos.(Imbert 1976: 141).

E este tema constante na obra borgesiana se dá, segundo ele, porque responde a uma cosmovisão que compreende o mundo como caos, e dentro deste caos, o homem que está perdido como em um labirinto, criado por um deus tão caótico quanto sua criação, que muitas vezes se esqueceu do que havia criado. Como o homem é capaz de construir labirintos próprios, estes servem para tentar explicar o mistério do outro labirinto, esse dentro do qual andamos perdidos.

Quando analisa o mesmo conto, Anderson Imbert aponta para o fato de que o leitor é encarcerado no conto em um labirinto lingüístico, fato que se procurou retratar ao se analisar o foco narrativo deste conto no capítulo anterior, em relação à escolha do foco narrativo do conto, o que estaria inserido dentro do que Imbert denominou de contos contruídos como labirintos, e o que Kapschutschenko classifica como labirintos artísticos formados pelas obras mesmas<sup>153</sup>.

Já no conto “Las ruinas circulares”, o foco narrativo cria um traçado labiríntico de infinitos sonhos, ramificados infinitamente, permitindo-se acompanhar o que parece ser o próprio ato de sonhar, como se tentou demonstrar.

---

<sup>152</sup> Op. Cit. p. 141.

<sup>153</sup> Kapschutschenko aponta que a ocorrência de labirintos na obra de Borges pode ser classificada da seguinte forma: “En las obras de Borges distinguimos diversas clases de laberintos; los hay: 1) externos naturales: ríos, mesetas, desiertos, cuevas; 2) externos artificiales: el edificio de Abenjacán el Bojarí, la casa de Triste-le-Roy, la Ciudad de los inmortales, la casa de Asterión, el jardín de senderos que se bifurcan; 3) internos anímicos: el orgullo, el odio, la inseguridad, los deseos; 4) internos espirituales: la búsqueda del conocimiento o de la verdad; 5) simbólicos: el mundo de Tlön, la biblioteca de Babel, la

A respeito deste conto, Kapschutschenko declara que “El término ‘laberinto’ no se menciona en el relato, pero la mitificación, escritura y estructura de dicha narración lo reflejan”. (Kapschutschenko 1981: 26).

Alazraki estabeleceu a imagem de espelho a partir de Paul de Man que afirmava que todas as narrações borgesianas têm uma estrutura similar de imagem refletida. De Man acrescentava ainda que esta multiplicidade de reflexos constituía para Borges uma indicação de êxito poético pois as obras que mais admirava na Literatura continham este efeito de drama dentro de outro drama, tais como o personagem Quixote lendo o *Dom Quixote* e Scherazade recitando *As mil e uma noites*.<sup>154</sup>

A caracterização do que Alazraki chama de “estrutura de um drama dentro de outro drama” depende de se diferenciar entre o que Jean Ricardou nomeia de “intertextualidade externa, entendida como relação dum texto com outro texto, e uma intertextualidade interna, compreendida como relação dum texto consigo mesmo”. (Dällenbach, 1979: 52).

Estabelecendo a partir disto que a intertextualidade externa, para não ser confundida com o segundo tipo de intertextualidade, é reconhecida como geral enquanto que a segunda deve ser reconhecida como restrita, ou autotextual, a partir do que Genette define como autotexto, ou seja, “uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa toda ou em parte sob a sua dimensão literal(a do texto, entendido estritamente) ou referencial(a da ficção)”. (Dällenbach 1979: 52).

O estudo da obra borgesiana proposta por Alazraki se refere, portanto, segundo suas próprias declarações, a um tipo de análise intertextual externa, relacionando os contos por ele analisados com outros textos da Literatura, e as possíveis versões, inversões e reversões nascidas desta relação.

---

lotería en Babilônia, la novela de Ts'ui Pên; 6) temporales y 7) espaciales: formados por la desintegración de sus límites convencionales; 8) artísticos: las obras mismas.” Op. Cit. p. 20.

<sup>154</sup> Op. Cit. p. 13.

O drama dentro de outro drama se refere uma intertextualidade interna, e segundo Dällenbach, é um tipo de autotexto particular chamado *mise en abyme*, cuja condição de existência é fixada por duas determinações mínimas:

1º a sua capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analiticamente por tema; 2º o seu carácter diegético ou metadiegético. Nestas condições, nada impede, como é óbvio, que se considere a “mise en abyme” como uma citação de conteúdo ou um resumo intratextual.(Dällenbach 1979: 54).

Sendo, porém, apontada a seguinte ressalva:

Não podemos, contudo, ficar por estas generalidades, a pretexto de que este modo de intervenção, se pode observar sempre e em todo o lado. Porque, se é certo que a *mise en abyme* deveria deixar de ser ela própria para prescrever uma outra, não é menos que a força de impacto e os efeitos secundários desta intervenção variam segundo o grau de analogia entre reflexivo e enunciado reflectido, por um lado(parâmetro da sanção paradigmática), e segundo a posição da “mise en abyme” na cadeia narrativa, por outro(parâmetro de obediência sintagmática).

No caso do conto “Las ruinas circulares”, pode-se observar que a estrutura de círculo que se repete ao infinito como aponta Jaime Alazraki ao analisar o mesmo conto, estabelece uma relação de circularidade em função da temporalidade, elemento que permite ao texto alternar os sonhos engastados na narrativa contestando o desenrolar cronológico dos acontecimentos:

Como las ruinas que el mago escoge para procrear su sueño, la narración responde a la estructura de un círculo que se repite infinitamente. El relato no es sino un espejo del destino del soñador(...) Espejos enfrentados que reproducen la misma imagen de un sueño que se repite *ad infinitum*(...) Tales inversiones sugieren que si el soñador puede ser un sueño, nosotros, sus lectores, podemos ser imágenes de un sueño.(...) una estructura en que el relato se organiza como un espejo y en el que su imagen reflejada es la imagen que refleja otro espejo formando un círculo en el cual la imagen última es también la primera.

Esta sensação de um presente contínuo, infinito e circular, porém, não é explicada no conto “A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso

había acontecido...”(Borges 1997: 164), fazendo com que este estranhamento perdure até que o personagem descubra ser ele mesmo parte de um sonho de outro sonhador.

Um tempo circular remete ao chamado mito do eterno retorno, à repetição cíclica daquilo que já existiu antes como relata a cosmogonia dos estóicos:

el universo es consumido cíclicamente pelo fuego que lo engendró, y resurge de la aniquilación para repetir una idéntica historia. De nuevo se combinan las diversas partículas seminales, de nuevo informan piedras, árboles y hombre – y aun virtudes y días, ya que para los griegos era imposible un nombre sustantivo sin alguna corporeidad. De nuevo cada espada y cada héroe, de nuevo cada minuciosa noche de insomnio.<sup>155</sup>

Como o próprio Alazraki afirma “La existencia de dos soñadores deja entrever la posibilidad de una serie infinita de soñadores; esta posibilidad está reforzada por la forma circular del tempo”(Alazraki 1983: 6).

Ao definir o que é *mise en abyme*, Dällenbach conceitua que este processo se refere literalmente ao “redobramento especular ‘à escala dos personagens’, do ‘próprio sujeito’ duma narrativa”<sup>156</sup>.

A idéia do duplo personagem na narrativa de Borges é característica. Mas a presença deste na obra borgesiana não é apenas mera duplicação do personagem, ou para usar uma palavra da moda, sua simples clonagem.

Por mais que cada um de seus personagens tenha uma existência diferente, esta se iguala frente a situações cruciais como a morte e o limite entre um ato covarde e um ato infame.

E se nestas condições extremas tentar-se apontar quem é o culpado destes feitos se verá que tanto aquele que praticou quanto aquele que sofreu as

---

<sup>155</sup> Op. Cit. p. 91. Borges, neste mesmo texto, “La doctrina de los Ciclos”(Ficcionario p.91), porém, afirma que o labirinto circular do Eterno Retorno é anulado pelo simples fato de que a energia empregada para refazer tudo o que era antes, conforme a segunda lei da termodinâmica é irreversível, incomunicável, desordenada, fazendo com que as forças que compõem o universo sofram gradual desintegração. E uma vez igualadas todas as temperaturas e todas as ações de um corpo sobre o outro, o equilíbrio do mundo terá sido roubado e este estará fraco e morto.



consequências destes atos, são responsáveis por eles, pois ao ocuparem posições fundamentais para que os fatos aconteçam, participam da desordenação do universo borgesiano, onde não há como se afirmar quem é realmente o herói e quem é o traidor, o rei ou o servo, o crente rigoroso ou o herege, o amigo ou o inimigo, porque no exato momento em que alguém sabe para sempre quem é, outro descobre em si mesmo uma profunda ignorância íntima.

Em “Tres versiones de Judas”, Borges comenta que:

la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús.(...) El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu. Renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros, menos heroicamente, al placer.<sup>157</sup>

Cartaphilus, ao recuperar a mortalidade compreende que frente à morte, todos são esquecidos e confundidos, sobrando de suas existências apenas palavras que nem mais lhes pertence.

Em “La casa de Asterión”, o verdugo transforma-se em vítima e a identidade de quem é o herói se perde, pois Teseu, de instrumento da justiça vê-se transformado em covarde que mata em luta injusta.

Asterión, ao se comparar com um carneiro: “Semejante al carnero que va a embestir...”, estabelece uma ambigüidade surgida entre a agressividade e a passividade criada pela presença implícita de um chifre que fere e a de um carneiro que por sua vez remete à imagem cristã do sacrifício.

O chifre designa o poder e a agressividade, mas enquanto o do touro tem um simbolismo lunar nas civilizações primitivas, o feminino está

---

<sup>156</sup> Op. Cit. p. 53.

relacionado à fecundidade e a à criação periódica. Já o chifre do carneiro remete a um simbolismo solar, de valor masculino, de potência viril. Carl Gustav Jung assinala que a ambivalência do simbolismo dos chifres remete por sua vez à personalidade do ser humano: um princípio ativo e masculino por seu caráter de força de penetração e outro passivo e feminino por sua forma aberta, em forma de lira e de receptáculo.

O carneiro simboliza, portanto, não só o instinto, a potência e a força obstinada do despertar do homem e do mundo que assegura o ciclo da vida(imagem simbólica atestada em numerosos mitos e costumes arcaicos), mas também a imagem “do Cordeiro de Deus que se oferece à morte para a salvação dos pecadores, tornando-se o símbolo não apenas do Cristo, mas dos fiéis que, depois dele, aceitam a morte expiatória.”<sup>158</sup>.

Em “Las ruinas circulares” o personagem que sonha seu sonho feito de vontade, descobre que na verdade não tem vontade nenhuma e se iguala ao homem que ele mesmo sonha, tornando-se também ele sombra imperfeita das coisas perfeitas<sup>159</sup>.

Em “El inmortal”, a aparente linearidade do relato é rompida ocasionalmente pelo processo de esquecimento do narrador sobre os fatos acontecidos.

Assim, a caracterização de um tempo circular e a duplicação dos personagens nos contos analisados podem ser compreendidos como

---

<sup>157</sup> Borges, Jorge Luis. *Artificios*. Alianza Editorial. Madrid. 1995.

<sup>158</sup> Op. Cit. Chevalier & Gheerbrant pp. 189-190, 233-35.

<sup>159</sup> Ao comentar a terceira carta de León Bloy, em “El Espejo de los Enigmas”, cita Borges: “Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño. No sabemos si tal cosa que nos aflige no es el principio secreto de nuestra alegría ulterior.” Assim, para Bloy, ver-se através de um espelho é ver-se enigmaticamente, sem ter a compreensão real de quem se é. No conto acima, o personagem, mesmo se compreendendo como sonho de um desconhecido, vê duplicar infinitamente sua existência ao deixar do de ser alguém para tornar-se nada. Op. Cit. Obras Completas II. p. 99. Claramente se nota nesta oposição entre sonho e realidade, a simbolologia da caverna platônica, onde este mundo feito de aparências é reflexo imperfeito do mundo das idéias perfeitas, de quem os homens são simples sombras, incapazes de virar a cabeça e enxergar o lugar de onde vem a luz por estarem acorrentados pelas pernas e pelo pescoço.

redobramentos especulares produzidos pelo efeito de *mise en abyme* de seus textos.

Mas ao analisar o ato narrativo em si, a partir do foco narrativo escolhido, nota-se que este pode focalizar o relato de forma labiríntica, reproduzindo entrecruzamentos tortuosos e irregulares na construção da narrativa, como comprovados pelas análises realizadas nos dois primeiros capítulos deste trabalho.

Na primeira análise pode-se afirmar que o efeito labiríntico de “Las ruinas circulares” está diretamente relacionado ao fato do foco narrativo manifestar-se como o próprio ato de sonhar, e em “La casa de Asterión” este efeito parece se estabelecer em função do modo contraditório como a narrativa se organiza a partir da fala do Minotauro que omite e desfigura os fatos derivados das versões tradicionais do mito de Teseu e o Labirinto de Creta.

Em “El inmortal”, apesar deste descrever um perfeita aplicação do princípio de *myse in abyme* em função da estrutura de história dentro da história, e da idéia de manuscrito dentro de manuscrito, cujas palavras aludem a palavras de outros textos e de outros autores criando relações intertextuais sem fim, o foco narrativo perde sua aparente seqüência linear ao revelar os fatos em função da memória falha de um narrador não confiável que se declara tão mentiroso quanto qualquer poeta que se preze.

Mesmo este narrador só revelando tal teia de informações desconstruídas no final, a impressão de que a estabilidade do relato vinha sendo ameaçada já surgia à medida que a memória do narrador falhava e ele levantava a possibilidade de que as coisas não estavam sendo contadas como aconteceram.

Como em uma narrativa tradicional, a estabilidade do conhecimento do narrador constitui o eixo estável da organização narrativa, fazendo com que a restrição ou impessoalidade de seu foco narrativo, assim como o grau de revelação de sua onisciência conduza o desvendamento dos fatos, nota-se que o efeito labiríntico dos contos analisados parece ser causado pelo uso de um

foco que descaracteriza os conceitos de impessoalidade e onisciência, pessoalidade e visão restrita dos fatos, provocando um desequilíbrio na narrativa.

Em “Las ruinas circulares” a impessoalidade do narrador que conta diminui ao ponto deste envolver-se com o narrado, causando ainda a impressão de que sua onisciência também diminui, de tal forma que se iguale à do personagem a quem antes parecia apenas observar de longe.

Em “La casa de Asterión” a visão restrita do narrador-personagem se amplifica, criando um estranhamento tal que se tem a impressão de que ele sabe mais do que conta ou seja omite os fatos, ou que conta mais do que sabe, o que pode vir a significar que Asterión não tem consciência do que sabe.

Já em “El inmortal”, o entrecruzamento caótico dos fatos e suas explicações cria a impossibilidade de dizer quem é cada um dos personagens e quais foram seus atos verdadeiros e quais os falsos, acabando por colocar em xeque a autenticidade do relato, estabelecida em função da gradativa desconstrução da identidade do narrador que precipita o relato em infinitas de significações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O labirinto é o símbolo mais evidente do estar perdido.  
Jorge Luis Borges.

Não há nos contos aqui analisados um ambiente fantástico criado pela presença de castelos sombrios ou de fantasmas sem cabeça que surgem dos túmulos para assombrar os vivos, pois como bem diz Otto Maria Carpeaux, não existe nada de evasão na obra borgesiana porque “seu mundo fantástico é, contra todas as aparências, igual ao nosso”<sup>160</sup>.

Um homem desembarca em uma noite escura, mas todos os detalhes de sua chegada nos são descritos. Ele deseja sonhar, e como todos os homens do mundo, fazer com que seu sonho se materialize. Mas o faz literalmente, e isso ao invés de nos chocar, nos encanta porque a irrealidade já penetrou de tal forma por nossos sentidos que já estamos nós, totalmente envolvidos neste mundo irreal onde o limite entre o sonhar e o viver já não existe, como se as palavras do narrador de *El Zahir* fossem completamente verdadeiras: “los verbos vivir y soñar son rigurosamente sinónimos.”<sup>161</sup>.

Asterión nos aparece e quase nos convence de suas boas intenções. No final, nos penalizamos, como Borges deste pobre protagonista que desconhece seu próprio destino. Nos esquecemos de sua monstruosidade e de sua não-existência porque como ele, já percorremos estes caminhos tortuosos em busca de nossos iguais.

No caso do último conto, como a presa que se deixa envolver na teia de uma aranha, lá vamos nós pobres leitores, tentando nos soltar dos fios de sua narrativa, mas ficando cada vez mais neles presos: um homem conta a história de outro que por fim descobre que não é ele próprio mas outro, que por sua

---

<sup>160</sup> Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade – v. 45 n.(1/4) jan. dez. 1984.

<sup>161</sup> Op. Cit. p.131.

vez pode não existir porque talvez não passe de ficção como todos os outros que virão depois dele, entremeando tudo isto com questões sobre a morte e a vida, a idade e a autenticidade das palavras, fazendo com que nos esqueçamos completamente que este é um conto, não a vida real, perdidos que estamos em definir quem foi que disse o que foi dito e quem foi que repetiu.

A narrativa-aranha, a narrativa-teia, a narrativa labiríntica, nos prende e nesta confusão entre portas e passadiços vislumbramos pelas frestas o monstro-linguagem que nos persegue e nos devora. E nós, lá de dentro do monstro, procuramos o fio solto que nos levará para fora.

Neste processo é possível verificar que por mais que se defina facilmente a diferença entre o observar e o viver estabelecida pelo distanciamento existente entre contar o que se vive e relatar o que se observa, estes narradores analisados criam um efeito tal que já não se pode dizer que eles apenas contam porque dão a impressão de que vivem o que contam, como se estivessem frente a uma audiência que embevecida, visse e ouvisse a vida correr por entre suas palavras.

E como um encantador que domina a serpente com a música de sua flauta, o narrador borgesiano ludibria seu leitor conduzindo-o através de palavras enganosas para dentro do jogo estabelecido entre a linguagem e seus significados.

Palavras que dizem não dizendo, que escondem ao contar, e que partem de um astuto construtor de armadilhas que apesar de não prenderem, conduzem os incautos cada vez mais para dentro do universo criado.

Estas palavras, ao tratarem de temas filosóficos como o significado do ser, da vida e da morte, do tempo, das origens do homem e de sua busca incansável de algo que nem mesmo ele sabe o que é, reproduzem enganosamente nestes contos um ambiente onde a origem parece ser a resposta dessas dúvidas e o homem se torna simples repetidor de gestos eternos.

Mas seus personagens, ao compreenderem sua condição de simulacro, confrontam-se com uma realidade caótica e sem sentido, onde todas as coisas compreendidas como verdadeiras não passam de enganos, de ilusões e irrealidades.

Procurou-se demonstrar neste trabalho o modo como a narrativa de cada conto se construiu através de um processo de escolhas que permitiu verificar que o foco narrativo de cada um deles se assemelha a um labirinto que leva cada vez mais o leitor a descobrir um modo diferente de tentar explicar as coisas inexplicáveis.

Afinal, se o construtor destas já está morto, a chave que abriria todas as portas, se é que existe, ele a levou consigo, deixando para trás apenas inúmeras pistas perdidas entre os desvãos de sua vasta biblioteca.

## BIBLIOGRAFIA

- ALAZRAKI, Jaime. *Versiones. inversiones. reversiones* — El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges. Madrid: Gredos. 1977.
- \_\_\_\_\_. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas — estilo. 3.ed. Madrid: Gredos. 1983.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. “Un Cuento de Borges: La casa de Asterión”. In: *Jorge Luis Borges*. Jaime Alazraki (Ed.). Madrid: Taurus. 1976.
- APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Intr. Trad. y notas de Julia García Moreno. Madrid: Alianza Editorial. 1993.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Ediouro: Rio de Janeiro. s.d.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva. 1998.
- BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro editor de America Latina. 1984.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador” In.: *Walter Benjamin Obras escolhidas*. Magia e técnica — arte e política. São Paulo: Brasiliense, vol. II, 1985.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Rio de Janeiro: Arcádia. 1944.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficcionario — Una antología de sus textos*. Organizado por Emir Rodríguez Monegal. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica. 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Artifícios*. Alianza Editorial: Madrid. 1995
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas II*. Barcelona: Emecé. 1997.



- \_\_\_\_\_. *Obras Completas III*. Barcelona: Emecé. 1996.
- \_\_\_\_\_. *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero. 1976.
- \_\_\_\_\_. *El Aleph*. 26.ed. Madrid: Alianza Editorial. 1997
- BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia Grega* Vol. I. 10. ed. Petrópolis: Ed. Vozes. 1996.
- BRANDÃO, Junito e Souza. *Mitologia Grega* Vol. II. 10. ed. Petrópolis: Vozes. 1999.
- BOLETIM BIBLIOGRÁFICO DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE, volume 45, n.º 1-4, São Paulo, 1984.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática. 1999.
- BOWEN, Elizabeth. "The faber book of modern short stories". In: *Short Story Theories*. By Charles E. May. 6. Ed. Ohio University Press. 1987.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Livraria Pioneira. 1981.
- CARROL, Lewis. "Do outro lado do espelho." In.: *Aventuras de Alice*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3. Ed. São Paulo: Summus. 1980.
- CASTAGNINO, Raúl H. "*Cuento-artefacto*" y artificios del cuento. Buenos Aires: Ed. Nova. 1977.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14.ed. trad. Vera da C. e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio. 1999.
- DÄLLENBACH, Lucien. "Intertexto e autotexto". In: *Intertextualidades*. Trad. Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina. 1979.
- ECHAVARRÍA, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona: Ariel. 1983.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José Antônio Ceschin. 9. ed. São Paulo: Mercuryo. 1992.
- FONSECA, Cristina.(org.) *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Ediouro. 1987.
- FRIEDMAN, Norman. "What makes a Short Story short?" In: *Short Story Theories*. By Charles E. May. 6. Ed. Ohio University Press. 1987.

- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3.ed. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega. 1995.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva. s.d.
- HUMPREY, Robert. *O Fluxo da consciência*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil. 1976.
- IRBY, James et.al. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna. 1968.
- JAMES, Henry. *The Art of the Novel*. Nova York: Charles Scribner's Sons. 1962.
- \_\_\_\_\_. *A Arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Imaginário. 1995.
- \_\_\_\_\_. *Theory of fiction: Henry James*. Edited with an introduction by James E. Miller, Jr., University of Nebraska Press. 1972.
- KAPSCHUTSCHENKO, Ludmila. *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. London: Tamesis Books. 1981.
- KAYSER, Wolfgang. "Formas de apresentação." In: *Análise e interpretação da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes. 1976.
- LUBBOCK, Percy. *A arte da ficção*. Trad. Octavio Mendes. São Paulo: Cultrix. 1976.
- MAGALHÃES JR., R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Ed. Bloch. 1972.
- MATTHEWS, Brander. "The philosophy of the Short-Story" In: *Short Story Theories*. By Charles E. May. 6. Ed. Ohio University Press. 1987.
- MONEGAL, Emir R. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM. 1987.
- \_\_\_\_\_. *Borges: Uma poética da Leitura*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva. 1980.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Intr. e notas de Maria Helena da R. Pereira. 8. Lisboa: ed. Fund. Calouste Gulbenkian. 1993.
- POE, Edgar Allan. "Review of twice – told tales." In: *Short Story Theories*. By Charles E. May. Ohio University Press. 1987.

- POMMER, Mauro E. *O tempo mágico em Jorge Luis Borges*. Florianópolis: Editora da UFSC. 1991.
- POUILLON, Jean. *O tempo no Romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix. 1974.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática. 1988.
- ROSSUM-GRUYON, Françoise et. al. *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega. 1976.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala -: a busca do verbo*. Trad. Leopoldo Pereira Junior e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva. 1991.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moyses. São Paulo: Perspectiva. 1979.

## **ANEXO**

He discutido con su autor los pormenores de su trama; la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta.

[JLB 36]

## LAS RUINAS CIRCULARES

*And if he left off dreaming about you...*

*Through the Looking-Glass, VI*

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra. Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza. Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado y cuyo dios no recibe honor de los hombres. El forastero se tendió bajo el pedestal. Lo despertó el sol alto. Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado; cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad. Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño. Hacia la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro. Rastros de pies descalzados, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia. Sintió el frío del miedo y buscó en la muralla dilapidada un nicho sepulcral y se tapó con hojas desconocidas.

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado

el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. Le convenía el templo inhabitado y despedazado, porque era un mínimo de mundo visible; la cercanía de los leñadores también, porque éstos se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales. El arroz y las frutas de su tributo eran pábulo suficiente para su cuerpo, consagrado a la única tarea de dormir y soñar.

Al principio, los sueños eran caóticos; poco después, fueron de naturaleza dialéctica. El forastero se soñaba en el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado: nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisas. El hombre les dictaba lecciones de anatomía, de cosmografía, de magia: los rostros escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría a uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real. El hombre, en el sueño y en la vigilia, consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente. Buscaba un alma que mereciera participar en el universo.

A las nueve o diez noches comprendió con alguna amargura que nada podía esperar de aquellos alumnos que aceptaban con pasividad su doctrina y sí de aquellos que arriesgaban, a veces, una contradicción razonable. Los primeros, aunque dignos de amor y de buen afecto, no podían ascender a individuos; los últimos preexistían un poco más. Una tarde (ahora también las tardes eran tributarias del sueño, ahora no velaba sino un par de horas en el amanecer) licenció para siempre el vasto colegio ilusorio y se quedó con un solo alumno. Era un muchacho taciturno, cetrino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador. No lo desconcertó por mucho tiempo la brusca eliminación de los discípulos; su progreso, al cabo de unas pocas lecciones particulares, pudo maravillar al maestro. Sin embargo, la catástrofe sobrevino. El hombre, un día, emergió del sueño como de un desierto viscoso, miró la vana luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora y comprendió que no había soñado. Toda esa noche y todo el día, la intolerable lucidez del insomnio se abatió contra él. Quiso explorar la selva, extenuarse; apenas alcanzó entre la cicuta unas rachas de sueño débil, veteadas fugazmente de visiones de tipo rudimental: inservibles. Quiso congregar el colegio y apenas hubo articulado unas breves palabras de

exhortación, éste se deformó, se borró. En la casi perpetua vigilia, lágrimas de ira le quemaban los viejos ojos.

Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior: mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara. Comprendió que un fracaso inicial era inevitable. Juró olvidar la enorme alucinación que lo había desviado al principio y buscó otro método de trabajo. Antes de ejercitarlo, dedicó un mes a la reposición de las fuerzas que había malgastado el delirio. Abandonó toda premeditación de soñar y casi acto continuo logró dormir un trecho razonable del día. Las raras veces que soñó durante ese periodo, no reparó en los sueños. Para reanudar la tarea, esperó que el disco de la luna fuera perfecto. Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía.

Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aún sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó durante catorce lúcidas noches. Cada noche, lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba: se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro. El examen lo satisfizo. Deliberadamente no soñó durante una noche: luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales. Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil. Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero éste no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido.

En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado. Una tarde, el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió. (Más le hubiera valido destruirla.) Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, se arrojó a los pies de la efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro. Ese crepúsculo, soñó con la estatua. La soñó viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esos dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad. Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego,

que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso. Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviara al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto. En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.

El mago ejecutó esas órdenes. Consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) a descubrirle los arcanos del universo y del culto del fuego. Intimamente, le dolía apartarse de él. Con el pretexto de la necesidad pedagógica, dilataba cada día las horas dedicadas al sueño. También rehizo el hombro derecho, acaso deficiente. A veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido... En general, sus días eran felices; al cerrar los ojos pensaba: "Ahora estaré con mi hijo." O, más raramente: "El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy."

Gradualmente, lo fue acostumbrando a la realidad. Una vez le ordenó que embanderara una cumbre lejana. Al otro día, flameaba la bandera en la cumbre. Ensayó otros experimentos análogos, cada vez más audaces. Comprendió con cierta amargura que su hijo estaba listo para nacer —y tal vez impaciente. Esa noche lo besó por primera vez y lo envió al otro templo cuyos despojos blanqueaban río abajo, a muchas leguas de inextricable selva y de ciénaga. Antes (para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje.

Su victoria y su paz quedaron empañadas de hastío. En los crepúsculos de la tarde y del alba, se prosternaba ante la figura de piedra, tal vez imaginando que su hijo irreal ejecutaba idénticos ritos en otras ruinas circulares, aguas abajo; de noche no soñaba, o soñaba como lo hacen todos los hombres. Percibía con cierta palidez los sonidos y formas del universo: el hijo ausente se nutría de esas disminuciones de su alma. El propósito de su vida estaba colmado; el hombre persistió en una suerte de éxtasis. Al cabo de un tiempo que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros, lo despertaron dos remeros a medianoche: no pudo ver sus caras, pero le hablaron de un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y de no quemarse. El mago recorrió bruscamente las palabras del dios. Recordó que de todas las criaturas que componen el orbe, el fuego era la única que sabía que su hijo era un fantasma. Ese recuerdo, apaciguador al principio, acabó por

atormentarlo. Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre, ¡qué humillación incomparable, qué vértigo! A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido) en una mera confusión o felicidad; es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas.

El término de sus cavilaciones fue brusco, pero lo prometieron algunos signos. Primeño (al cabo de una larga sequía) una remota nube en un cerro, liviana como un pájaro; luego, hacia el Sur, el cielo que tenía el color rosado de la encía de los leopardos; luego las humaredas que herrumbraron el metal de las noches; después la fuga pánica de las bestias. Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.

[JLB 37]

#### DEFINICIÓN DEL GERMANÓFILO

Los implacables detractores de la etimología razonan que el origen de las palabras no enseña lo que éstas significan ahora; los defensores pueden replicar que enseña, siempre, lo que éstas ahora no significan. Enseña, verbigracia, que los pontífices no son constructores de puentes; que las miniaturas no están pintadas al minio; que la materia del cristal no es el hielo; que el leopardo no es un mestizo de pantera y de león; que un candidato puede no haber sido blanco; que los sarcófagos no son lo contrario de los vegetarianos; que los aligatores no son lagartos; que las rúbricas no son rojas como el rubor; que el descubridor de América no es Amerigo Vespucci y que los germanófilos no son devotos de Alemania.

Lo anterior no es una falsedad, ni siquiera una exageración. He

po se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en ídich. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que tenía preparada («He vengado a mi padre y no me podrán castigar...»), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca ni alcanzó a comprender.

Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desbrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero. Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: *Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...*

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

## La casa de Asterión

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.

APOLODORO, *Biblioteca*, III, 1

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisiones. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito)<sup>1</sup> están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.)

<sup>1</sup> El original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *infinitos*.



Hasta mis detractores admiten que no hay *un solo mueble* en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierro la impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semillante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesesbres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.

Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto.

¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

*A Marta Mosquera Eastman*

Veintiséis ediciones en «El libro de bolsillo»  
Primera edición, revisada, en «Biblioteca de autor»: 1997

## El inmortal

Solomon saith: *There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon given his sentence, that all novelty is but oblivion.*

FRANCIS BACON, *Essays*, LVIII

**E**n Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Iliada* de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él. Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao. En octubre, la princesa oyó por un pasajero del *Zeus* que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo

Diseño de cubierta: Alianza Editorial sobre un diseño de Rafael Celda  
Ilustración: El Bosco, *Los bienaventurados y los condenados* (detalle).  
Palacio Ducal, Venecia

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1995 María Kodama  
© Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1971, 1972, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1985, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; telef. 393 88 88  
ISBN: 84-206-3311-9  
Depósito legal: M. 13644-1997  
Impreso en Via Gráfica, S.A., Fuenlabrada (Madrid)  
Printed in Spain

habían enterrado en la isla de los. En el último tomo de la *Iliada* halló este manuscrito.

El original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal.

## I

Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador. Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias, yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al Mar Rojo: la fiebre y la magia consumieron a muchos hombres que codiciaban magnánimos el acero. Los mauritanos fueron vencidos; la tierra que antes ocuparon las ciudades rebeldes fue dedicada eternamente a los dioses plutónicos; Alejandría, debelada, imploró en vano la misericordia del César; antes de un año las legiones repletaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojar a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales.

Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas. Toda esa noche no dormí, pues

algo estaba combatiendo en mi corazón. Me levanté poco antes del alba; mis esclavos dormían, la luna tenía el mismo color de la infinita arena. Un jinete rendido y ensangrentado venía del oriente. A unos pasos de mí, rodó del caballo. Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad. Le respondí que era el Egipto, que alimentan las lluvias. *Otro es el río que persigo, replicó tristemente, el río secreto que purifica de la muerte a los hombres.* Oscura sangre le manaba del pecho. Me dijo que su patria era una montaña que está al otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el ocidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes y anfiteatros y templos. Antes de la aurora murió, pero yo determiné descubrir la ciudad y su río. Interrogados por el veredugo, algunos prisioneros mauritanos confirmaron la relación del viajero; alguien recordó la llanura elísea, en el término de la tierra, donde la vida de los hombres es perdurable; alguien, las cumbres donde nace el Pactolo, cuyos moradores viven un siglo. En Roma, conversé con filósofos que sintieron que dilatar la vida de los hombres

... y multiplicar el número de sus muertes. Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla. Flavio, procónsul de Getulia, me entregó doscientos soldados para la empresa. También recluté mercenarios, que se dijeron colonedores de los caminos y que fueron los primeros en desertar.

Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas. Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los augilas, que sólo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena; donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable. De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano: en sus laderas crece el euforbio, que anula los venenos; en la cumbre habitan los sátiros, nación de hombres ferales y rústicos, inclinados a la lujuria. Que esas regiones bárbaras, donde la tierra es madre de monstruos, pudieran albergar en su seno una ciudad famosa, a todos nos pareció inconcebible. Proseguimos la marcha, pues hubiera sido una afrenta retroceder.

Algunos temerarios durmieron con la cara expuesta a la luna; la fiebre los ardió; en el agua depravada de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte. Entonces comenzaron las deserciones; muy poco después, los motines. Para reprimirlos, no vacilé ante el ejercicio de la severidad. Procedí rectamente, pero un centurión me advirtió que los sediciosos (ávidos de vengar la crucifixión de uno de ellos) maquinaban mi muerte. Huí del campamento, con los pocos soldados que me eran fieles. En el desierto los perdí, entre los remolinos de arena y la vasta noche. Una flecha cretense me laceró. Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.

## II

Al desenredarme por fin de esa pesadilla, me vi tirado y maniatado en un oblongo nicho de pie-

dra, no mayor que una sepultura común, superficialmente excavado en el agrio declive de una montaña. Los lados eran húmedos, antes pulidos por el tiempo que por la industria. Sentí en el pecho un doloroso latido, sentí que me abrazaba la sed. Me asomé y grité débilmente. Al pie de la montaña se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta margen resplandecía (bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales. Vi muros, arcos, frontispicios y foros: el fundamento era una meseta de piedra. Un centenar de nichos irregulares, análogos al mío, surcaban la montaña y el valle. En la arena había pozos de poca hondura; de esos mezquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos. Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas del Golfo Arábigo y las grutas etiópicas; no me maravillé de que no hablan y de que devoraran serpientes.

La urgencia de la sed me hizo temerario. Consideré que estaba a unos treinta pies de la arena; me tiré, cerrados los ojos, atadas a la espalda las manos, montaña abajo. Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura. Bebí como se abrevan los animales. Antes de perderme otra vez en el sueño

y en los delirios, inexplicablemente repetí unas palabras griegas: *los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...*

No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí. Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino. Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano les rogué que me dieran muerte. Un día, con el filo de un pedernal rompí mis ligaduras. Otro, me levaté y pude mendigar o robar —yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma— mi primera detestada ración de carne de serpiente.

La codicia de ver a los Inmortales, de tocar la sobrehumana Ciudad, casi me vedaba dormir. Como si penetraran mi propósito, no dormían tampoco los trogloditas: al principio inferí que me vigilaban; luego, que se habían contagiado de mi inquietud, como podrían contagiarse los perros. Para alejarme de la bárbara aldea elegí la más pública de las horas, la declinación de la tarde, cuando casi todos los hombres emergen de las grietas y de los pozos y miran el poniente, sin verlo. Oré en voz alta, menos para suplicar el favor divino que para intimidar a la tribu con pala-

bras articuladas. Atravesé el arroyo que los médanos entorpecen y me dirigí a la Ciudad. Confusamente me siguieron dos o tres hombres. Eran (como los otros de ese linaje) de menguada estatura; no inspiraban temor, sino repulsión. Debí rodear algunas hondonadas irregulares que me parecieron canteras; ofuscado por la grandeza de la Ciudad, yo la había creído cercana. Hacia la medianoche, pisé, erizada de formas idolátricas en la arena amarilla, la negra sombra de sus muros. Me detuvo una especie de horror sagrado. Tan abominadas del hombre son la novedad y el desierto que me alegré de que uno de los trogloditas me hubiera acompañado hasta el fin. Cerré los ojos y aguardé (sin dormir) que relumbrara el día.

He dicho que la Ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra. Esta meseta comparable a un acantilado no era menos ardua que los muros. En vano fatigué mis pasos: el negro basamento no descubría la menor irregularidad, los muros invariables no parecían consentir una sola puerta. La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve

puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron. El silencio era hostil y casi perfecto; otro rumor no había en esas profundas redes de piedra que un viento subterráneo, cuya causa no descubrí; sin ruido se perdían entre las grietas hilos de agua herrumbrosa. Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan. Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos.

En el fondo de un corredor, un no previsto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí. Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. Fui divisoando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóve-

das, confusas pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretreídos a la resplandeciente Ciudad.

Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas. Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me suspendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. Esa notoria antigüedad (aunque terrible de algún modo para los ojos) me pareció adecuada al trabajo de obreros inmortales. Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio. (Después averigüé que eran inconstantes la extensión y la altura de los peldaños, hecho que me hizo comprender la singular fatiga que me infundieron.) *Este palacio es fábrica de los dioses*, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corrégí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*. Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que

miedo sensible. A la impresión de enorme anti-güedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. *Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, conamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz*. No quiero des-



cribirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.

No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que, al salir del último laberinto, me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales. Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas.

### III

Quienes hayan leído con atención el relato de mis trabajos recordarán que un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme, hasta la sombra irregular de los muros. Cuando salí del último sótano, lo encontré en la boca de la caverna. Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto

de entender y luego se juntan. Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura. Además, ninguna de las formas era igual a otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas. El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como si le fastidiara ese juego, las borró con la palma y el antebrazo. Me miró, no pareció reconocerme. Sin embargo, tan grande era el alivio que me inundaba (o tan grande y medrosa mi soledad) que di en pensar que ese rudimental troglodita, que me miraba desde el suelo de la caverna, había estado esperándome. El sol caldeaba la llanura; cuando emprendimos el regreso a la aldea, bajo las primeras estrellas, la arena era ardorosa bajo los pies. El troglodita me precedió; esa noche concebí el propósito de enseñarle a reconocer, y acaso a repetir, algunas palabras. El perro y el caballo (reflexioné) son capaces de lo primero; muchas aves, como el ruiseñor de los Césares, de lo último. Por muy basto que fuera el entendimiento de un hombre, siempre sería superior al de irracionales.

La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea, y así le puse el nom-

bre de Argos y traté de enseñárselo. Fracase y volví a fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos. Echado en la arena, como una pequeña y ruinosa esfinge de lava, dejaba que sobre él giraran los cielos, desde el crepúsculo del día hasta el de la noche. Juzgué imposible que no se percatara de mi propósito. Recordé que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar y atribuya a suspicacia o a temor el silencio de Argos. De esa imaginación pasé a otras, aún más extravagantes. Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo; consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos. Así fueron muriendo los días y con los días los años, pero algo parecido a la felicidad ocurrió una mañana. Llovó, con lentitud poderosa.

Las noches del desierto pueden ser frías, pero aquella había sido un fuego. Soñé que un río de Tesalia (a cuyas aguas yo había restituido un pez de oro) venía a rescatarme; sobre la roja arena y la negra piedra yo lo oía acercarse; la frescura del aire y el rumor atareado de la lluvia me despertaron. Corrí desnudo a recibirla. Declinaba la noche; bajo las nubes amarillas la tribu, no menos dichosa que yo, se ofrecía a los vívidos aguaceros en una especie de éxtasis. Parecían coribantes a quienes posee la divinidad. Argos, puestos los ojos en la esfera, gemía; raudales le rodaban por la cara; no sólo de agua, sino (después lo supe) de lágrimas. Argos, le grité, Argos.

Entonces, con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas palabras: *Argos, perro de Ulises*. Y después, también sin mirarme: *Este perro tirado en el estiércol*.

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la Odisea. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta.

*Muy poco, dijo. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé.*

## IV

Todo me fue dilucidado, aquel día. Los trogloditas eran los Inmortales; el riacho de aguas arenosas, el Río que buscaba el jinete. En cuanto a la ciudad cuyo nombre se había dilatado hasta el Ganges, nueve siglos haría que los Inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que descendieron los Inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi no percibían el mundo físico.

Esas cosas Homero las refirió, como quien habla con un niño. También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido, como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazónada con sal ni sospechan lo que es un remo. Habió un siglo en la Ciudad de los Inmortales. Cuan-

do la derribaron, aconsejó la fundación de la otra. Ello no debe sorprendernos; es fama que después de cantar la guerra de Ilíón, cantó la guerra de las ranas y los ratones. Fue como un dios que creara el cosmos y luego el caos.

Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal. He notado que, pese a las religiones, esa convicción es rarísima. Israelitas, cristianos y musulmanes profesan la inmortalidad, pero la veneración que tributan al primer siglo prueba que sólo creen en él, ya que destinan todos los demás, en número infinito, a premiarlo o a castigarlo. Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto... Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al

equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico poema del Cid es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las Églogas o por una sentencia de Heráclito. El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.

El concepto del mundo como sistema de precisas compensaciones influyó vastamente en los Inmortales. En primer término, los hizo invulnerables a la piedad. He mencionado las antiguas cantatas que rompían los campos de la otra margen; un hombre se despeñó en la más honda, no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed; antes que le arrojaran una cuerda pasaron setenta años. Tampoco interesaba el propio destino. El cuerpo

era un sumiso animal doméstico y le bastaba, cada mes, la limosna de unas horas de sueño, de un poco de agua y de una piltrafa de carne. Que nadie quiera rebajarnos a ascetas. No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos. A veces, un estímulo extraordinario nos restituía al mundo físico. Por ejemplo, aquella mañana, el viejo goce elemental de la lluvia. Esos lapsos eran rarísimos; todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud; recuerdo alguno a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho.

Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por otra, hay uno de muy poca importancia teórica, pero que nos indujo, a fines o a principios del siglo x, a dispersarnos por la faz de la tierra. Cabe en estas palabras: *Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren*. El número de ríos no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por haber bebido de todos. Nos propusimos descubrir ese río.

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los

mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecederon, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales. Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; ereo que no nos dijimos adiós.

## V

Recorrí nuevos reinos, nuevos imperios. En el otoño de 1066 milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harald Hardrada que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más. En el séptimo siglo de la Hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausa caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce. En un patio de la cárcel de Samarcanda he jugado muchísimo al ajedrez. En Bikanir he profesado la astrología y

también en Bohemia. En 1638 estuve en Kolozsvár y después en Leipzig. En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope; sé que los frecuenté con deleite. Hacia 1729 discutí el origen de ese poema con un profesor de retórica, llamado, creo, Giambattista; sus razones me parecieron irrefutables. El cuatro de octubre de 1921, el *Patna*, que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea. Bajé; recordé otras mañanas muy antiguas, también frente al Mar Rojo, cuando yo era tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados. En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer.

...He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra,

<sup>1</sup> Hay una tachadura en el manuscrito: quizá el nombre del puerto ha sido borrado.

tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria... Creo, sin embargo, haber descubiertto una razón más íntima. La escribiré; no importa que me juzguen fantástico.

*La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos.* En el primer capítulo, el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes ha dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es el Egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero, que hace mención expresa, en la *Iliada*, de Tebas Hekatómpylos, y en la *Odisea*, por boca de Proteo y de Ulises, dice invariablemente Egipto por Nilo. En el capítulo segundo, el romano, al beber el agua inmortal, pronuncia unas palabras en griego; esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso catálogo de las naves. Después, en el vertiginoso palacio, habla de «una reprobación que era casi un remordimiento»; esas palabras corresponden a Homero, que había proyectado ese horror. Tales anomalías me inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad. El último capítulo

las incluye; ahí está escrito que milité en el puente de Stamford, que transcribí, en Bulaq, los viajes de Simbad el Marino y que me suscribí, en Aberdeen, a la *Iliada* inglesa de Pope. Se lee, *inter alia*: «En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia». Ninguno de esos testimonios es falso; lo significativo es el hecho de haberlos destacado. El primero de todos parece convenir a un hombre de guerra, pero luego se advierte que el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres. Los que siguen son más curiosos. Una oscura razón elemental me obligó a registrarlos; lo hice porque sabía que eran patéticos. No lo son, dichos por el romano Flaminio Rufo. Lo son, dichos por Homero; es raro que éste copie, en el síglo trece, las aventuras de Simbad, de otro Ulises, y descubra, a la vuelta de muchos siglos, en un reino boreal y un idioma bárbaro, las formas de su *Iliada*. En cuanto a la oración que recoge el nombre de Bikanir, se ve que la ha fabricado un hombre de letras, ganoso (como el autor del catálogo de las naves) de mostrar vocablos espléndidos<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ernesto Sábato sugiere que el «Giambattista» que discutió la formación de la *Iliada* con el anticuario Cartaphilus es Giambattista Vico; ese italiano defendía que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles.

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto.

*Posdata de 1950.* Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A coat of many colours* (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero. Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, del *Virgilius evangelizans* de Alexander Ross, de los artificios de George Moore y de Eliot y, finalmente, de «la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus». Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw

(*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.

A mi entender, la conclusión es inadmisibile. *Cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras*. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.

A Cecilia Ingenieros